

Hagemann's theoretische Schriften

Hermann Frhr. v. d. Leyen

1957

H a g e m a n n ' s t h e o r e t i s c h e S c h r i f t e n

(Versuch einer kritischen und zeitgeschichtlichen Untersuchung
der Hagemann'schen Schriften über das Theater)

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Hermann Frhr.v.d.Leyen
aus Düsseldorf

1957



Gutachter: Prof.Dr.A.Kutscher

Korreferent: Prof.Dr.H.Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 27.2.1958

Herrn Professor Dr. Artur K u t s c h e r
möchte ich meinen Dank für die wissenschaft-
liche Anleitung aussprechen, Frau Kleophas
im Theatermuseum München für ihre hilfreiche
Unterstützung in der Besorgung der notwendi-
gen Unterlagen und Herrn Dr. Jürgen Bengsch
für aufschlußreiche Ratschläge, die er aus
verwandtschaftlicher Beziehung zu Dr. Karl
Hagemann geben konnte.

G l i e d e r u n g

E i n l e i t u n g :	Seite
Themastellung und dessen Begründung	4
 E r s t e r T e i l :	
1. Lebensdaten und Schriften, Methode	6
2. Das Theater um die Jahrhundertwende	10
3. Kunstauffassung Karl Hagemann's	17
4. Aufgaben des Theaters	24
 Z w e i t e r T e i l :	
(Dieser Teil der Arbeit sucht die Elemente herauszuarbeiten, die jene Aufgaben des Theaters bei ihrem Zusammenwirken erfüllen sollen.)	
5. Die Theaterleitung	33
6. Die Spielleitung (Regie)	35
a) Regie des Schauspiels	35
b) Der Dramaturg	47
c) Opernregie	49
7. Bühnenbild	58
8. Schauspieler und Sänger	62
9. Theaterschule - Theaterwissenschaft	70
10. Kritik	71
 D r i t t e r T e i l :	
Spiele fremder Völker	74
(Eine kurz zusammengefaßte Darstellung)	
 V i e r t e r T e i l :	
Z u s a m m e n f a s s u n g	76
(Versuch einer Beurteilung der Hagemann'schen Schriften. Stilistische und Formkritik. Hagemann's Platz in der weiterwirkenden Theaterreform.)	

E i n l e i t u n g

Karl Hagemann's theoretische Schriften sind heute fast vergessen. Nur hier und da wird auf sie hingewiesen. Die Arbeit kann ihre Berechtigung also nicht von einer heute noch andauernden Anerkennung seiner Schriften ableiten. Die Gründe liegen woanders.

Statt jeder Verteidigung soll eine Zahl sprechen: Hagemann's Werk, in den beiden letzten Ausgaben zu einem Band zusammengefaßt, erreichte in den Jahren 1901 - 1922 neun Auflagen. Was er seiner Zeit bedeutet hat, besagt diese für ein wissenschaftliches Buch beträchtliche Auflage. Zwei jahrzehntelang galt es als das Standardwerk über das Theater und stand in den Bibliotheken der meisten Theaterfachleute. Hagemann's Anschauungen sind aufzufassen aus der Situation des neuen Theaters, das sich plötzlich so ungestüm im kulturellen Leben in den Vordergrund drängte, zu verstehen aus der begeisterten und zugleich kritischen Hingabe an einen emanzipierten Kunstzweig, und aus einer Zeit, die vermeinte, auf einer letzten Kulturstufe zu stehen, der es im Bewußtsein ihrer Möglichkeiten, im Besitze einer an Kunstformen so reichen Vergangenheit, einfach geradezu eine Pflicht zu sein schien, die Künste auf eine absolute Höhe zu bringen.

Hagemann's System liegt in seinem ersten Buche fest vor. Die Neuauflagen sind auf dieser Grundlage aufgebaut. Und doch haben seine Schriften lange Zeit Interesse gefunden.

Das läßt gewisse Rückschlüsse zu.

Geistige Entwicklung ist nie eindeutig darzustellen. Wohl läßt sie sich an Einzelnen, an einer Schicht, während die große Masse zurückbleibt, nachweisen. Ist sie insgesamt endlich abgeschlossen, die alte Überlieferung verdrängt, hat bereits eine neue Entwicklung ihren Anfang genommen. In Zeiten politischer und wirtschaftlicher Sicherheit spielt die Trägheit eine besonders große Rolle. Das Leben in der Gegenwart ist zu befriedigend, als daß man sich spekulativ mit der

Zukunft beschäftigt. Dieses Festhalten an der alten Überlieferung, es spielte zu allen Zeiten eine große Rolle, ist besonders groß in Zeiten politischer und wirtschaftlicher Sicherheit wie vor dem Ersten Weltkrieg. So überdauerten gewisse Gedanken Hagemann's sogar die geistige Umwälzungen hervorrufende Kriegskatastrophe 1914/18. Erst fünf Jahre später rückt sein Werk in den Hintergrund. Außerdem verhinderte Hagemann's Stellung im öffentlichen Theaterleben sein schnelles Vergessen.

Hagemann ist in seinen Ausführungen nicht volkstümlich. Hagemann hat seine anfänglichen Ansichten nicht geändert. Seine Arbeit ergänzte er zwar aus neuen Erfahrungen, er setzte sich mit neuen Fragen auseinander, das änderte aber nichts an seiner Grundeinstellung. Der Verfasser fühlt sich deshalb berechtigt, nach der letzten Auflage zu zitieren. Auf Grund längerer Vergleiche werden auch einige frühere Bucherscheinungen zitiert, die Hagemann's Gedanken in gültigerer Form enthalten.

E r s t e r T e i l

1. Lebensdaten und Schriften, Methode

Karl Hagemann wurde am 22. September 1871 als Sohn eines Bauunternehmers in Harburg bei Hamburg geboren. Er wuchs in der Umgebung des, in den sogenannten Gründerjahren, von den kleinsten Anfängen sich schnell entwickelnden Baugeschäftes auf. Er lebte unter der starken Autorität seines Vaters, die nichts neben sich aufkommen lassend, dennoch durch ihre Güte, Kraft und selbstverständliche Art in ihm eine klare, unschwärmerische, realistische Weltanschauung heranzog. Geistige Anregungen erhielt er von ihm nicht. Seiner Mutter verdankt er durch ihre lebhafteste, gesellige Art seine Aufgeschlossenheit. Zu Hause und in der Schule wurde ihm das Theater nicht nahe gebracht. Der Besuch der Schule hatte bei H. eher eine Abneigung gegen Klassiker und Literatur hervorgerufen, als sein Talent und seinen Sinn für die Musen geweckt. Bis zu seinem 19. Lebensjahr besuchte er kein Theater. - Dieser auffällige Umstand wird nicht als biographisches Detail erwähnt, sondern als erster Hinweis auf Hagemann's, erst in der abschließenden Erörterung zu besprechendes inneres Verhältnis zur Kunst.

Nach der Reifeprüfung schlägt er naheliegender Weise das Baufach ein. Er legt in Hannover das Staatsexamen im Bauingenieurwesen ab.

Während der Studienzeit schrieb er erstmalig Theaterberichte und machte für eine Burschenverbindung, da sich solche Pflichten mit seiner Stellung verbanden, Festarrangements. Er leitete Liebhaberaufführungen. Alles das tat er, wie er selbst erwähnt (3), mehr aus Ehrgeiz als aus Lust daran. Nach diesem Brotstudium kommt der entscheidende Entschluß, zum Theater zu gehen. In Rostock, Berlin und Heidelberg studierte er Literatur und promovierte bei Braune in Heidelberg mit einer Arbeit über "Die Geschichte des Theaterzettels".

Erwägungen bringen H. dazu, den Weg zum Theater über den Journalismus einzuschlagen. Als Feuilletonredakteur bei der neuerstandenen Westfälischen Zeitung in Essen verschaffte er sich eingehende Theaterkenntnisse und, angeregt durch die Arbeiten Karl Valentin's und Reinhardt's in Berlin, erscheint das Buch "Regie" (1902), das durch Umarbeit und Ergänzungen erweitert, neun Auflagen erreichte. Durch weitere Publikationen über den Schauspieler und die Oper (siehe Verzeichnis K.H.'s Schriften) bekannt geworden, beruft man den in der Praxis völlig Unerfahrenen an die Spitze des Mannheimer Theaters 1906 - 1910. Darauf, als Schlenther ans Burgtheater geht, übernimmt er die Leitung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg 1910 - 1912. Zwei Jahre erfolgloser, unerfreulicher Arbeit enden damit, daß H. sich von Hamburg trennt. H.'s Reformabsichten stießen beim Publikum, dessen Geschmack in den Bahnen eingefahrener Anschauungen festgelegt war, das sich von dem ihm 'ach so vertrauten' Aufführungsstil nicht trennen konnte, auf einen stärkeren Widerstand. (Auf nähere, persönliche Verhältnisse in seinen Lebensdaten wird eingegangen, weil sie zum Verständnis seiner Gedanken unentbehrlich sind.)

Dieser Mißerfolg veranlaßt H., eine Weltreise zu unternehmen. In "Bühne und Welt" (3) gibt er uns die Bestätigung: "Reisen stillt ein Bedürfnis, das im Mangel an Gleichgewicht, der menschlichen und bürgerlichen Existenz und in der Sehnsucht nach Wechsel der Erscheinungen, in der Freude am Unbekannten, Neuen und Andersartigen seine tiefste Wurzel hat." Ergebnis dieser anderthalbjährigen Reise 1912 - 1914 ist der Band "Spiele der Völker", dessen Ausführungen teilweise in der scheinbar objektiven, distanzierten Betrachtungsweise einen sehr persönlichen Eindruck wiedergeben. An dem Formalistischen der orientalischen Kunst übersieht H. offensichtlich dessen Zugehörigkeit zum Lebensausdruck einer aus zerbrechlichen Formen gezimmerten Welt, wie wir sie uns als japanisches Wohnhaus anschaulich vorstellen können, oder daß die vergessenen Bedeutungen der Symbolbewegungen indischer

Tänzer dem Verständnis der Einwohner vorbehalten sind. Wenn wir es uns anscheinend mit der Erklärung leicht machen, soll damit gesagt sein, daß H. europäische Kunstmaximen anlegt, wo unmeßbare Empfindungswerte vorliegen.

Bei seiner Rückkehr bricht der Krieg aus. 1915 wird er aus dem Felde erneut als Intendant an das Mannheimer Theater berufen. Seine Intendantentätigkeit endet nach einer zehnjährigen Leitung der Wiesbadener Oper und des Schauspielhauses. Ihm ist zu verdanken, daß Oper und Schauspiel in zwei Häusern untergebracht wurden.

Die zweijährige Intendantentätigkeit am Berliner Rundfunk erwies sich als eine Messalliance, da der junge Rundfunk in seiner kulturellen Unsicherheit der sicheren Hand einer festen, zupackenden Persönlichkeit bedurfte. Es hinderten ihn, wie er (3) selber sagt: "Die Zwistigkeiten und eine über das erträgliche Maß hinausgehende Folge von Intrigen an einer erspriesslichen Tätigkeit". Er sah in der innenpolitischen Lage den Faktor, dem die Voraussetzungen fehlten, etwas Neues "und keineswegs auf der Hand Liegendes" aufzubauen. H. fand ein neues, ihm entsprechenderes Wirkungsfeld als Dozent für Dramaturgie und Regie an der Berliner Universität. Er (3) spricht mit Freude, wenn auch mit Einschränkungen, von seinen "rege besuchten" Regieübungen, deren "theoretische Anleitungen selbstverständlich bedeutender waren als die praktischen". Im übrigen ist H. auch jetzt rege als Spielleiter tätig, mit Inszenierungen an der Deutschen Oper in Berlin, an zweiten Berliner Theatern und in der Provinz. Wenn er nie zu einer Inszenierung an den ersten Bühnen Berlins gelangte, lag das an den Verhältnissen und den berühmten Regisseuren Jessner, Fehling und George, die diese Theater in Beschlag hielten. 1940 erschien als vorletztes Werk "Deutsche Bühnenkünstler um die Jahrhundertwende". Kurz nach seinem Tod, 1945, die Selbstbiographie "Bühne und Welt", eine private ästhetische Lebensabhandlung über (3) "Allerlei Menschliches, Gesellschaftliches und Künstlerisches" aus seinem Leben.

Methode

In dieser Arbeit wird versucht, die Schriften K.H.'s als Äußerungen früherer und zeitgenössischer und späterer Bestrebungen, in Bezug auf das Theater zu erfassen. Das Theater wird hierbei nicht als räumlicher Begriff, sondern in umfassender, die ganze Geistigkeit einer Welt in sich ziehender Bedeutung gedacht. Daß diese Methode eigentlich, wenn sie umfassend sein soll, eine eingehende Auseinandersetzung mit der italienischen Oper, mit Gluck's Reformen, mit dem Theater-Genie Wagner erforderte und genau so für das Schauspiel ältere Zusammenhänge und Bestrebungen aufzeigen müßte, die über Tieck nach England und über Lessing nach Frankreich führen würden, könnte die bis heute noch nicht aufgegebene Hoffnung auf ein Nationaltheater in die interessantesten, aber abgelegensten Gedankengänge lenken. Auf solche Weise würde diese Arbeit eine Bestätigung des Ausspruchs - die Bühne ist die Welt - sein, jedoch nichts weniger als einen Überblick geben. Jede Erörterung über das Theater gleicht wie sonst nichts einer Versuchung von dem zu reden, was das Leben bewegt und dessen Gründen auf den Grund zu kommen. Es würde eine Abweichung des Themas - "Karl Hagemann's theoretische Schriften" - verursachen.

Diese Arbeit soll seine Theatergedanken und reformatorischen Bestrebungen in einen theatergeschichtlichen, kritischen Zusammenhang bringen. Die theoretischen Schriften werden also in dieser Hinsicht ausgewertet. Sie werden nicht im einzelnen einer Betrachtung unterzogen, sondern nur, wo sie zum Verständnis beitragen oder sonst Beachtung verdienen, erwähnt. Die Arbeit "Oskar Wilde" oder "Eine Studie zur Weltliteratur" wird nicht behandelt. Die letzte Auflage der "Kunst der Bühne" mit dem Untertitel "Die Kunst der szenischen Darstellung" wurde, da sie am umfassendsten H.'s Gedanken wiedergibt, am meisten berücksichtigt.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Untersuchung, H.'s dichterisches Werk zu behandeln. Hier sei nur festgestellt, daß er als Feuilletonist, Lyriker, Novellist, Lustspiieldichter und mit Aphorismen hervorgetreten ist. Diese Erzeugnisse,

die hin und wieder in einer witzigen Wendung, einer ernsthaften Beschreibung und manchem bescheidenen Selbstgeständnis ihren mehr oder weniger starken Ausdruck haben, sind ohne viel Bedeutung. Linienführung und Technik lassen unsicheren Geschmack, was sich vor allem in der nicht präzisen Ausdrucksweise ausprägt, erkennen. Welche Schriftsteller auf ihn und seinen Stil den meisten Einfluß gehabt haben, ist nicht zu erkennen. Es besteht keine Ähnlichkeit zwischen den von ihm am meisten verehrten Autoren Nietzsche, Goethe und der Eckermann'schen Gespräche und ihm selbst. Entfernt ist eine Stilverwandtschaft mit Oskar Wilde festzustellen und mit Rötcher, mit letzterem in der Gleichmäßigkeit des Stils und den der Genauigkeit dienenden Wiederholungen.

In seinen Schriften beschäftigt sich Hagemann mit sämtlichen Elementen des Theaters. Die Verwendbarkeit technischer Hilfsmittel, die durch sie hervorzurufende Illusion, Publikum, Schauspieler und Sänger, Theaterleitung, Regisseur und Dramaturg, Dirigent und die ethische Bestimmung des Theaters, sie werden sämtlichst eingehend als Bedingungen einer "idealen Aufführung" betrachtet und behandelt. Seine Absichten sieht er, darin wie in vielem mit Wagner übereinstimmend, von den unglücklichsten Verhältnissen, verdammswerter Geschäftemacherei und Gleichgültigkeit, die an dem tiefen Sinn und Wert des "Mimus" vorübergehen, bedroht. So müssen sich notwendig mit den ethischen Forderungen an das Theater praktische Reformvorschläge, die inzwischen erreicht wurden, oder sich in andere Probleme verwandelt haben, verbinden.

2. Das Theater um die Jahrhundertwende

Zeitgeschichtlich steht Hagemann am Ende der abklingenden, weil überholten, Gegenbewegung gegen den Naturalismus, aber mitten in dem Experimentieren mit Bühnenreformen; am Ende der Hoftheaterzeit, aber mitten in einer Zeit, die starrsinnig an alten Dekorationen und Inszenierungsweisen festhält. Wo das der Fall ist, trifft H. auch nach Beendigung

der geistigen Auseinandersetzung mit dem Naturalismus und Geschichtsrealismus der Meininger auf einen Provinzialismus, der hilflos bekannte Inszenierungen der Hauptstädte nachahmt, an dem einmal Erworbenen, das anderen Ortes längst wieder abgetan wurde, mit einer Entschlossenheit festhält, die sich neuen Theaterkonventionen nicht aufschließt.

Wenn nicht überhaupt an Theaterbräuchen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts festgehalten wurde, denen vor allem die Oper ausgeliefert war, galten nach den Meinigern die Berliner und Wiener Aufführungen als Vorbilder.

An sich hat sich natürlich nie in der Provinz das Theaterleben abgespielt, in Frankreich würde niemand auf den Gedanken kommen, ja es ist für den Franzosen - Franzosen gibt es nur in Paris - nahezu undenkbar, das Theater der Provinz besonders zu erwähnen.

Es ist erst der Beweis für die Kunst des Theaters, wenn nur wenige, hervorragende Aufführungen gelingen.

Die stets negative Beurteilung des Theaters ist alt wie das Theater selbst. Sie spricht, abgesehen von Unterbrechungen, nur von seinem Niedergang. Man ist geneigt zu fragen, wo müßte das Theater heute stehen? Andererseits zeigt diese unermüdliche Kritik, welch reges Interesse das Publikum dem Theater entgegenbringt. So bemängelt H. die höfischen Theater in Bausch und Bogen und übersieht nicht nur die Leistungen mancher Hoftheater, an der Spitze die Meininger, die wir in seinen Betrachtungen kaum erwähnt finden, sondern auch, daß es bereits eine ganze Menge kommunal verwalteter Bühnen gab, die teilweise Überdurchschnittliches leisteten. Diese sogar bei vielen Bühnenangehörigen hartnäckig verfochtene Meinung hat Max Martersteig in einem ironischen Distincho glossiert.

Immer verfällt es bei uns, das Theater der Deutschen,
Fänd' ich nur einmal einen, der es in Blüte gesehen.

Martersteig war es auch, der den Journalisten Hagemann nach Mannheim empfahl. Wie Hagemann meint, um ihn aus der Nähe zu bekommen. Er schrieb in der Westfälischen Zeitung auch

über das Kölner Theater. Sicherlich war das nicht der Grund, der Martersteig bewog Hagemann vorzuschlagen, sondern der Wunsch einen Menschen mehr unter den Bühnenleitern zu wissen, der mit Freude, Geschmack, Umsicht und Theaterverständnis einen entsprechenden Wirkungskreis verwaltete. H. war nicht einverstanden mit Martersteig's ausgeprägter Neigung des Allegorisierens. Für Martersteig und viele seiner Berufsgenossen war die Bühne (33) "das Forum der sittlichen Wahrheit im Gewande der Schönheit". Es ist die Kunstschauung des deutschen Idealismus. Dagegen Brahm'sches Theater in Berlin. Hier bildete der "Sauerkrautgeruch", das Milieu und die in jeder Hinsicht möglichst mit der Wirklichkeit identischen Dekorationen und Inszenierungen den naturalistischen Gegenpart. Trotzdem hat H., im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen und Urteilen, - die sich bis heute erhalten haben, - nie die einheitlichen Leistungen, die großen Verdienste um die Naturalisten, die bei Brahm "ihr" Theater fanden, übersehen. Gerade in der Bescheidung auf ein bestimmtes Repertoire, der Ensemblearbeit ohne Regisseur, sah er die unleugbare Bedeutung des Brahm'schen Theaters. Brahm selbst dirigierte nur mit Bemerkungen hin und wieder, einer kaum spürbaren Hand seine harmonischen und von einem Geiste getragenen Aufführungen. Es ist eigentümlich, daß dieser Mann in der Ablehnung alles Unechten, auch der Übertreibung, in einer Art negativer Regie, das Wunderbare zustande brachte. Er wachte darüber, daß mit keiner Bewegung das Hausgesetz der Naturwahrheit durchbrochen wurde. An seinem Theater fanden sich die größten Schauspieler, Kainz, Agnes Sorma, Mitterwurzer, der eigentlich Burgschauspieler war, und Matkowsky zusammen. In den anderen Theatern Berlins wird das Erlebnis im Gegensatz dazu durch eine stimmungslose öde Szenerie, unzureichendes Ensemblespiel und mangelnde Stilreinheit der Aufführungen verdorben. In Städten wie München waren die Verhältnisse nicht besser. Versuche Joczsa Savits und Karl Lautenschlägers mit der Shakespearebühne verdienen Aufmerksamkeit. Später griff H. diese Gedanken bei seiner Hamletinszenierung in Mannheim wieder auf. Die Alleinherrschaft Possarts unterband

diese Versuche bald. Münchens Theaterleben bestand fast nur aus Opernaufführungen. Mozart- und Wagner-Festspiele sind es, die als Possart's Verdienste anzusehen sind. Das Gärtnerplatztheater gab bayerische Volksstücke, deren Bedeutung sich in ihrer Popularität erschöpften. In Wien war die Arbeit Max Eugen Burckhardt's vergessen. Mit dem Mut und der Lust des Autodidakten griff dieser seine Aufgabe an, schon über den Naturalismus hinauswachsend in dramaturgischer Bemühung um einen neuen Aufführungsstil. Er sah im Naturalismus nur das neue Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit.

Neben diesen Bühnen, die in großem Ansehen standen, von denen die entscheidende Prägung des Theaterlebens ausging, gab es kaum eine bedeutendere Bühne. Während das Deutsche Theater in Berlin, wo sich als wirtschaftlichem, politischem und literarischem Mittelpunkt alle Kräfte sammelten, wo sich auch der äußere Aufschwung in der ungeheuren Bautätigkeit im Westen zeigte, Weltruf erlangte, bildete sich in Düsseldorf, das einst unter Immermann kurze Zeit als Theaterstadt einen Ruf gewann, unter der Dumont ein Theaterzentrum am Rande des wachsenden Industriegebietes an der Ruhr in einer um Kulturwerte bemühten Stadt heran. Von den Shakespeareaufführungen in Düsseldorf übernahmen die Reformer des englischen Theaters Einzelheiten und Anregungen.

Letztlich förderten aber weder die Hof- noch die Stadttheater die deutsche Theaterkultur um die Jahrhundertwende. Diese Initiative wurde künstlerisch am einwandfreiesten von Privattheatern geleistet. Sie verdanken ihre Entstehung der 1868 erlassenen Gewerbefreiheit. Man denke an die Operetten- und Unterhaltungstheater, die Kleintheater, die sich der neuesten deutschen Literatur annahmen, die zum beträchtlichen Teil gerade im Wettbewerb und der Absicht gegründet wurden, den miserablen Zuständen ein Ende zu machen. Davon nahmen das 1883 gegründete Deutsche Theater in Berlin, das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg 1900 und in Düsseldorf das Schauspielhaus Luise Dumont's in ihren Spielplan gemischt klassische, moderne Problem- und Unterhaltungsstücke

auf. Das Deutsche Volkstheater in Wien, das Intime Theater in Nürnberg, später die Kammerspiele in München, das Neue Theater in Frankfurt, bemühten sich fast ausschließlich um Aufführungen der zeitgenössischen Literatur.

Dieser Drang zur ernsthaft zu erarbeitenden Aufführung mag weniger bei Einzelnen bestanden haben, als vielmehr aus der Empfindung und den Bedürfnissen der, sozial und in der Überwindung des Darwinismus sich neufühlenden Welt, geboren worden sein.

Langsam greift die Erneuerung des deutschen Schauspiels ebenfalls auf die höfischen- und städtischen Bühnen über. Zur selben Zeit, als K.H. die Intendanz der Mannheimer Bühne übernimmt, bemüht sich Karl Zeiss in Dresden um die künstlerische Neugestaltung. Er stellte damit die Dresdner Bühne den ersten Bühnen zur Seite.

Die selbstbewußte Regie dieser Zeit ist schärfstens zu unterscheiden und zu trennen von der selbstherrlichen und maßlosen Übersteigerung künstlerischer Intuitionen, denen zwar eine gewaltige Phantasie zugrunde lag, die aber alle "Schanzen der Vernunft" zerbrachen und das Darzustellende mit einem Schwall persönlicher Einfälle überschwemmten. Diese zügellose Emanzipation eines Theaterclémentes war das Ergebnis der aus dem namenlosen Dasein interner Theaterarbeit langsam nach außen und in den Vordergrund drängenden Kunst der Regie.

In Aufführungen wie der Fledermaus, den Operetten-, Gespenster- und Unterhaltungsstücken, räumt man auch heute noch der freien, willkürlichen Regie ein, daß sie nützlich und zur größeren Freude und zum Vergnügen der Zuschauer auf die Darstellung wirkt. Vor allem, wo Stücke nicht durch einen ausgeprägten Geist, Bedeutung, etwas unausweichlich Charakteristisches festgelegt sind, erhalten sie ihren Wert immer erst durch die persönliche Aussage der Inszenierung. So stellt sich in Umrissen die Situation des deutschen Theaters dar, in die H. mit seinen Schriften eingriff und zum anderen Schüler und Epigone war.

H. spricht mit Recht (Deutsche Bühnenkünstler um die Jahrhundertwende) von der "Geburtsstunde der neuen deutschen Theaterkunst, die irgendwo an der Jahrhundertwende liegt". Zu keiner früheren und keiner späteren Zeit konnte man auf dem Theater eine solche Gleichzeitigkeit der verschiedensten Epochen und Spielarten beobachten. Es gelang den Epigonen weder die Großtaten der Meininger, noch die zwar überholten und einseitigen Regietaten und dramaturgischen Gedanken Laube's und Dingelstedt's der Zeit gemäß umzuwandeln oder wenigstens als Anregungen der veränderten Situation gegenüber zu nutzen, sondern der Betrieb wurde mit zwanzig Jahre alten Dekorationen und stereotyp herausgebildeten Aufführungsformen weiterbetrieben. Neue technische Erfindungen wurden eingesetzt, ohne den dadurch veränderten Bedingungen Rechnung zu tragen. Durch das Durcheinander bildete sich eine Unsicherheit in den Aufführungen moderner Literaten heraus, so daß viele Bühnen lieber davon absahen, sie in den Spielplan aufzunehmen.

Textlich willkürlich bereicherte oder zur Unkenntlichkeit verstümmelte Dramen gingen über die Bühne. Schlechte Übersetzungen französischer Stücke halfen den Geschmack verderben. Und doch gab es daneben Theater, deren Aufführungen Antoine Vorbilder für seine Ibsenaufführungen in Paris waren.

Die "Geburtsstunde" des neuen deutschen Theaters ging mit dem Bewußtsein einer tiefen traditionellen Verbindung vor sich.

Jedes Stück, wie schon Goethe, Schiller und Immermann forderten, muß, so hieß es jetzt, aus seinem inneren Wesen, seinem eigenen Stil verstanden werden, seine eigentümliche Darstellung erfahren.

Eine noch nähere Beziehung hatte diese Generation zu Wagner, diesem Theaterbesessenen, der mit eigentümlichem Theaterinstinkt die Bühne begriff und selbst uns über das wissenschaftliche Interesse hinaus mit seinen Reformgedanken

und ästhetischen Betrachtungen beeinflusst. Man braucht, um das einzusehen, nicht Wagnerianer zu sein. Zwar hatte sich über die Bayreuther Aufführungen auch der Rost der Erstarrung gelegt, denn dort wurde an der Tradition Wagner's unveränderlich festgehalten. Aus falsch verstandener Pietät hielt man sich genau an den Wortlaut seiner Bühnenanweisungen, obgleich man die Notwendigkeit vieler Änderungen einsah, die der Tondichter selbst den modernen Gesichtspunkten entsprechend vorgenommen hätte. Die Festspiele erhielten sich jedoch eine historische Lebendigkeit, die sich in der begeisterten Anteilnahme der Wagnerianer oder der Abneigung ihrer erbitterten Gegner ausdrückte.

Mit der Oper war es noch schlechter bestellt. Das bewegungs-
mäßig schon stark begrenzte Spiel hatte jeden Ausdruck verloren. Der Heldentenor ging in hohlpathetischer Weise gespreizten Schrittes, wenn er überhaupt zum Gehen zu bewegen war, über die Bühne. An vielen Theatern war es üblich geworden, die Arien und Duette möglichst nebeneinanderstehend oratorienhaft von der Rampe in das Publikum herunter zu singen. "Vielfaches", wie H. (2) schreibt, "da Caposingen, eine ledigliche Freude an der Singerei ließen den Sinn der Melodramen in Vergessenheit geraten".

Die Bühnenausgestaltung gab wenig Veranlassung auf die Szenerie zu achten. Außer den oben erwähnten Inszenierungen Possart's, in geringerem Umfang die Aufführungen in Bayreuth, sind andere Bühnen nicht zu erwähnen. Erst mit der Intendanz Mahlers in Wien 1905 begannen die auf dem Theater einsetzenden Reformen sich auf den Opernbetrieb auszu dehnen.

H. hält die Opernregie für umfassender und schwieriger, aber auch für bedeutender als die Regie des Schauspiels. Wir wollen uns dieser Meinung nicht anschließen, sondern daraus erkennen, welche Verhältnisse auf der Oper geherrscht haben müssen, wenn ein Theatermann wie H. zu einer so großen Einschätzung der Opernregie gelangte.

Bei der Entdeckung der Möglichkeiten und Aufgaben des Opernbetriebes müssen zwischen der Wirklichkeit und den Erwartungen und Forderungen der Protagonisten des neuen deutschen Theaters eine große Differenz bestanden haben. Bevor wir die Gedanken H.'s zu den Aufgaben des modernen Theaters betrachten, wollen wir uns mit der Kunstanschauung H.'s auseinandersetzen.

3. Kunstauffassung Karl Hagemann's

So unsicher jede Definition der Kunst ist, hat doch jede Generation, jeder Vertreter einer Kunstrichtung versucht, eine Antwort darauf zu geben. Die Positivsten, Materialisten und Idealisten hatten sie für ihre Weltanschauungen und philosophischen Ziele in Anspruch genommen, ohne die klassischen Kunstanschauungen verdrängen zu können. So beriefen sich die Formalisten auf Goethe, wenn sie sich zu dem Satz: Kunst ist wahre Schönheit, bekannten. Sie vergaßen dabei allerdings, daß Goethe am Ende seines Lebens nach der Durchorganisation seines Daseins, einer gewissen Vollendung seines Inneren, nach einer fast pedantischen Selbsterziehung zu diesem Ergebnis kam, das den meisten nun als Voraussetzung galt.

Auch H. sieht in der Schönheit erst einmal den Sinn der Kunst, Ziel von Inhalt und Form. Er sieht in der Kunst die Welt der Ideen, in die sich die Seele aufschwingt. - Daneben erkennt er in ihr die Überwindung des Dualismus, Individuum-Gemeinschaft, Pflicht-Wollen, Können-Sollen usw. - Gefordert wird die Schönheit aus einem nur mittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit, das H. als Sohn seiner Zeit besitzt. Die Wirklichkeit ist gemischt aus Schöner und Häßlichem, aus Gutem und Bösem. Ihre Unbestimmtheit, Gemischtheit und Alltäglichkeit wird als unerträgliche, wenn auch unausweichliche Tatsache empfunden. Die Wirklichkeit ist der Zeit, der Mode und sonstigen Verhältnissen unterworfen, also nie etwas Endgültiges. In der Kunst verkörpert sich, so schreibt H. (1): "Die Liebe zu allem Jen-seitigen, Schönen, Hohen und Erhabenen". Die Liebe eigens definiert als "Anbetung des menschlichen Schönen und ästhetisch Schönen". Das sind die alten Gedanken der Romantiker. So glaubt

die Romantik in der allumfassenden Liebe zum Göttlichen im Menschen, den Menschen zu überwinden, die negative Wirklichkeit in der höheren Realität aufzulösen (Fr. Schlegel). Die Welt wird tragisch empfunden. Tragisch ist nicht der Tod, sondern das Leben, der Egoismus, das Selbstseinwollen und die Individualität. H. (1) sieht die Überwindung dieses Dualismus' von Sein und Wollen "durch den Kunstgenießenden" nicht in der direkten Überwindung und Auseinandersetzung innerhalb der Person, - das bleibt nach H. dem Künstler überlassen, - sondern in der Überbrückung des Zwiespaltes, im Hinwegleugnen dieses Zustandes durch das Kunsterlebnis. Denn die Überwindung des dialektischen Widerspruchs ist, schreibt H., dem gewöhnlichen Menschen in der Wirklichkeit nicht möglich.

H. (1) schreibt "Kunst ist Gesellschaftselement". "Im Kunstgenuß vergesse ich die Andersartigkeit meines Nachbarn und", - speziell auf das Theater bezogen - , "es wird eine Überbrückung der sozialen Schicht, der geistig unterschiedlichen Haltung geschafft". Und zwar wird "in der Befriedigung des gleichen Bedürfnisses", nämlich angesichts des Kunstwerks, der Alltag vergessen. Die Kunst wird empfunden als ein dem Irdischen entrücktes Reich. H. ist weit entfernt, im "Kunstgenuß" eine Aufhebung sozialen Unterschieds zu sehen. Er meint damit die Erfahrung einer dem Dasein entrückten höheren seelischen Gemeinschaft. Während des Kunstgenusses schreibt er (2) wird das "Menschendasein geadelt, im Sinne einer höheren allgemeinen Sittlichkeit", denn in der Wirklichkeit ist das Gewöhnliche beheimatet.

Auf der Suche nach den Mitteln "wie lasse ich am leichtesten, sichersten und vollständigsten die ergeborenen Attribute des Seins zurück, und wie verschaffe ich mir ein geklärtes, also idealeres Wohlbefinden?" sieht er die Künstler ihre Lösungen finden; entweder wie die Naturalisten im fatalistischen Hinweis, ja so ist es; oder in mystischer Weise, oder wie Ibsen, der sich die Wiedererweckung der Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit unter den Menschen zur Aufgabe macht, oder wie Oskar Wilde, "der das Leben unter

Kunst setzt, um es ertragen zu können" (1). Dies ist der Satz, der, wenn auch von Wilde, H.'s eigenste Meinung trifft. - "Das Leben unter Kunst setzen, um es ertragen zu können". Es besteht eine konsequente Verbindung zwischen dieser Ansicht und der, daß die Kunst, so schreibt H. (1) "Erlösungsfaktor" für den Menschen sein soll. Kunst ist Genuß, Vergessen, nicht, wie Nietzsche sagt (35): "Kunst soll Labsal sein, nichts mehr". Und wodurch wird dieser Genuß, diese Erhebung (2) "edle Täuschung" am vollkommensten gelingen? - Die Definition wird hier themenmäßig auf das Theater beschränkt, weil die Überwältigung des Zuschauenden in dieser Hinsicht im Theater anders als bei den bildenden Künsten erfolgt, - durch das perfektionierte Theater! Mit Recht sieht H. in dem Theater die umfassendsten Möglichkeiten, mittels der Bühnenillusion die Täuschung zu vollbringen.

Die pessimistische Lebensauffassung war die Veranlassung, warum H. aus einem Realismus heraus optimistisch doch wiederum von der Kunst, "in der sich des Lebens Ideale verkörpern", eine Rückwirkung auf das Dasein, auf die Menschen erhofft. Er erhofft davon eine bessere Zukunft. Verständlich wird hierbei nicht, wie die bewirkte temporale Erlösung und Enthebung, die nichts Sittliches ist, auf die Dauer das Dasein sittlich beeinflussen soll.

Bei Wagner findet H. die seinem Empfinden entsprechende Kunst. Diese Entindividualisierung, die Nietzsche erst (35) für "dionysische Kunst" hielt, dieser Phantasie-Rausch, der sich über die Zuhörer von Wagners Werken legt und von seinen Zeitgenossen, Nietzsche, Ludwig und Bulthaupt abgelehnt wurde, ist die Fluchtwelt Hagemann'schen Kunstgenusses. Dieses Sichverlieren im Dargebotenen und Dargestellten, vorzüglich in der Musik und im Schauspiel, ist seit jeher und heute noch Wunsch und Ziel des großen Publikums.

Es heißt nicht dem epischen Theater Brecht's und seinem "Verfremdungseffekt" anhängen, der einer Bestrebung in genau der entgegengesetzten Richtung gefolgt ist, wenn behauptet wird, daß das den Zuschauer Affektierende, ihn zum

elementar Miterlebenden Machende, - es gab in den Dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts Aufführungen, bei denen Offiziere, aus Mitgefühl mit den gefallenen Helden entrüstet mit rasselndem Säbel auf die Bühne stürzten (Nietzsche: Geburt der Tragödie), - vermieden und unterbunden werden soll. Schon Bulthaupt (12) wehrte sich gegen Wagner: daß "gerade das, was mich am meisten packt, das Berausende, das Nervöse, bei dem das Denken aufhört und man glaubt, sich auflösen zu müssen, gerade das ruft bei mir eine pathologische Reaktion hervor, gerade gegen diese Höhepunkte protestiere ich innerlich, sie sind mir unangenehm, weil sie mir Zwang antun. Ich kann und will mich nicht ganz berauschen lassen, ich muß immer noch hell sehen, das künstlerische Lustgefühl immer noch mit meiner Persönlichkeit genießen". Der gelungenste Theatereffekt wäre demnach, so können wir sagen, wenn der Zuschauer in tiefer, geistiger Ergriffenheit ruft: "Sieh, was dort vorgeht" (selbstverständlich wird sich normalerweise jeder solches Ausrufes enthalten. Es gelte vielmehr als Abbild seiner Einstellung, seines sich bewußt fühlenden Selbst).

Das Kunstwerk sieht H. abgeleitet vom Natürlichen. Dem Vergänglichen, Modischen, Wechselhaften wird das Allgemein gültige entnommen und, wie H. schreibt (2): "zum Typischen hin gesteigert"; das sind alte Erkenntnisse. Dieses Typische finden wir in Hebbels Forderung (Tagebücher), daß das Allgemeine am Besonderen dargestellt werden soll, so bei Jean Paul, Hegel, Schelling, Wilhelm Busch und Röt-scher (39). "Das Kunstwerk muß voraussetzungslos genossen werden können" schreibt H. (3). Diese Definition auf das Theater angewendet, heißt, eine Aufführung muß durchsichtig und verständlich sein, d.h. formal und inhaltlich logisch.

Aus dem Zusammenhang der H.'schen Schriften geht hervor, daß auch er die Aufgabe der Kunst darin sieht, sich mit dem Menschen zu beschäftigen. Früher schrieb Humboldt (21): "Es gibt doch in der Welt nichts Interessanteres für die

Menschen als wieder den Menschen", und Goethe sagt in 'Wilhelm Meisters Lehrjahre': "Der Mensch ist dem Menschen das Interessanteste und sollte ihn vielleicht ganz allein interessieren." Diese allgemein gültigen Sätze treffen insbesondere auf das Theater zu.

H.'s Auffassung über Kunst stammt aus einer optimistischen Schönheitsfreudigkeit, sie ist jedoch weit entfernt von jeder einseitigen Lebenssicht. Sie trifft mit der Meinung Bulthaupt's (12), "der künstlerische Gestaltungsvorgang habe keinen Sinn, wenn er nicht zum Gewinn und zur Freude der Welt geschehe", d.h. also, daß die Kunst nur dann wirken kann, wenn sie die Menschen ergötzt, zusammen, wenn er ausruft (1), "durch die Kunst zum Leben, zu einem höheren, würdigen, menschenwürdigeren Leben". Damit fällt auch das Sittliche mit dem Schönen in Eins. Weit entfernt jedoch, in prüder Empfindlichkeit ein ästhetisches Theater zu wünschen und somit ins Unpersönliche und wie Rötischer schreibt (39): "Ideale, das in wahrste Allgemeinheit ausartet," abzugleiten, hofft er, durch das letzten Endes erzieherisch Wirkende in der Kunst in positivistischer Schau den Menschen zu erziehen. - Wohl wissend, daß auch die Darstellung des Häßlichen in die Kunst gehört - so sagt ihm sein Gefühl, nicht seine abgeleitete Kunstanschauung, - wünscht er, daß das Kunstwerk im Einzelnen wohl Häßliches enthalten kann, im Ganzen aber den Eindruck des Vollkommenen und Sittlichen macht. -

Die Art und Weise, wie dies geschehen kann, ist vielfältig. H. (1) sieht da mehrere Wege und schreibt: "Durch das schonungslose Aufwühlen der eingedämmten Leidenschaften und Triebe, aufwühlendes Erleben und das schlichte Darstellen freier ethisch-ästhetischer Lebenswerte." Darin finden wir die klassische griechische Ansicht, nämlich, daß der Vorgang auf der Bühne in dem Zuschauer eine Katharsis bewirken soll, wiedergegeben. Zuletzt zeigt sich, daß H.'s Weltanschauung aus einer weltverneinenden Schönheitsgläubigkeit geboren wurde. Die Welt betrachtet er nicht als Widerspiegelung einer

höheren Wirklichkeit wie die Romantiker. Sondern seine Kunstauffassung und zugleich Weltanschauung enthalten, wie er selber schreibt (1): "Die Erkenntnis von der Beschränktheit alles Endlichen", die nicht anders zu ertragen ist, als im Hinblick auf die Transzendenz einer Kunstwelt, auf die die "unantastbaren Normen des Seelenlebens" zurückgeführt werden. Diese Kunstauffassung ist das Resultat einer fehlenden Weltanschauung, die charakteristischerweise die Kunst mit dem fatalen, hohlen Pathos einer Ersatzreligion behaftete, das sie - die Kunst - am Ende des 19. Jahrhunderts angenommen hatte.

Hagemann steht geistesgeschichtlich am Ende einer Epoche des unbedingten Fortschrittsglaubens, einer Zeit, die annahm, eine endgültige Kulturstufe erreicht zu haben. Aus einem rückwärts gekehrten Anempfinden wird versucht, das Wesen der Kunst aus den Werken der Vergangenheit abzuleiten. Anstatt einer Weltanschauung besaß man Kunstanschauungen. Letzten Endes muß der Widerspruch zwischen Kunst und Leben aufbrechen. Wo im Leben diese Scheinverbindung zwischen Kunst und Leben zu zerreißen drohte, zeigte sich, wie lebensfremd, dem Dasein ausweichend und der Zukunft abgewandt diese Kunstanschauung ist, die extrem das Leben in der Kunst dem Leben in der Wirklichkeit entgegensetzt und von "der Kunst als Erlösungsfaktor" spricht. Deutlicher kann der Widerspruch zwischen Kunst und Leben nicht ausgesprochen werden. Der Zusammenhang wird in einer so starken Mittelbarkeit gesehen, daß er sich auflösen muß. Man schaffte es nicht, den längst als falsch erkannten Fortschrittsglauben innerlich zu überwinden, und so rettete sich das zu kurz kommende Gefühl in die Welt der Kunst. Die Lebensfremdheit, das Fehlen der Weltanschauung ist aber gleichzeitig Voraussetzung für die Leistungen der Zeit auf kritischem Gebiete. Unser Interesse legt sich deshalb auf seine praktischen Reformvorschläge.

Die Bedeutung der Kunst als "Erlösungsfaktor", wie H. schreibt (1), "die Erkenntnis von der Beschränktheit

alles Endlichen", der Beschränktheit des Tatsächlichen steht im Widerspruch zur heutigen Auffassung von der Kunst, der Jasper's das "Umgreifende" innewohnend denkt, - was er 1920 äußerte; angebahnt und auch ausgesprochen finden wir Ähnliches bei van Gogh, den Impressionisten, Rilke und Valery - und zu Shakespeare, der in dem übertragenen Sinne der Worte Hamlets zu den Schauspielern sagt, daß sie dem Leben den Spiegel vorzuhalten habe.

H.'s Kunst-Weltanschauung ist ein Relikt der Vergangenheit. Das "Umgreifende" ist zu verstehen als der Kraftfaktor, den der Künstler als das Dahinter-Seiende in der Darstellung schöpferisch interpretiert.

Die Eigenwilligkeit der individuellen Interpretation ist der Grund für die hohe Einschätzung der künstlerischen Persönlichkeit, den mit Künstlern getriebenen Kult.

Eine ihrer Hauptaufgaben ist für die Kunst, Spiegel der Zeit, ihr Abbild zu sein.

Alles Sein ist der Veränderung unterworfen und damit auch einer qualitativen. Da die Kunst ein Abbild des Lebens ist, ist sie der Ausdruck der stets neu erfolgenden Orientierung, oder die Darstellung einer zweiten Wirklichkeit, - irgendwie aufgefaßt, - innerhalb des Veränderlichen, van Gogh (17) drückt das Wesen der Kunst aus als das Unfaßbare hinter den Dingen. Er schreibt: "Ich sehe in meiner Arbeit einen Widerglanz von dem, was mich packte, ich sehe, daß die Natur zu mir gesprochen hat."

H. ist der Ansicht, daß die intelligible Welt, in die ihn die Kunst versetzt, ihn auf die Nichtigkeit seines "Alltagsdaseins" weist und zugleich auf die Lösung in der Transzendenz. Schon im Kunstgenuß liegt der Vorgeschmack der Ewigkeit. Er ist die erste Stufe über den Alltag.

Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß H. trotz dieser veränderten Einstellung zur Kunst, wie oben angeführt, an Schopenhauers "Kunst als Erlösungsfaktor" festhält. Aus H.'s Ansichten ergibt sich, daß möglicherweise zwischen dem, was

ein Mensch bei der Betrachtung eines Kunstwerkes empfindet und dem, was der Künstler interpretierend darstellt, ein grundlegender Widerspruch bestehen kann, ohne daß er empfunden zu werden braucht.

H. behauptet, daß nur der Künstler im Schaffungsprozeß diesen Widerspruch zwischen Immanenz und Transzendenz verspürt und aufhebt, die Zuschauer dagegen nur den schönen Schein erleben können. Für ihn weist die Kunst aus dieser Welt hinaus in das Jenseitige. Er erkennt die Kunst nicht für einen transzendentalen Ausdruck der Transzendenz in der Immanenz.

Diese tiefe, eigentlich religiöse Einstellung H.'s zur Kunst ist gerade das Motiv, welches ihn so großes Interesse dem Theater entgegenbringen ließ.

Der Ausgangspunkt ist damit zwar noch nicht festgelegt, sondern es ist nur ausgesagt worden, unter welchem Aspekt H. das Theater und seine Aufgaben, mit besonderem Gewicht auf seine Bedeutung als "Kunstfaktor und Gesellschaftselement", sieht. Im Folgenden sollen die Aufgaben bestimmt werden, die zum zweiten Teil überleiten, in dem diese Elemente betrachtet werden sollen.

4. Aufgaben des Theaters

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde versucht, die Verhältnisse des deutschen Theaters in großen Zügen zu schildern und versucht, die Kunstanschauung H.'s auseinander zu setzen.

Die Kunst als Lebensnotwendigkeit formte die Ansprüche H.'s an das Theater.

Die Bedeutung des Kunstzweiges Theater, in seiner Aufgabe das Leben erträglich zu machen, ist um so größer, da es auf eine größere öffentliche Breite wirkt als andere Kunstgattungen. Das Theater ist nicht so exklusiv wie Architektur, Bildhauerei und Malerei, die nur bei den Gebildeten und selten beim großen Publikum Verständnis und Anklang finden.

Das Theater hat aus diesem Grunde zu allen Zeiten, der französischen Revolution 1789, der Märzrevolution 1832, der Revolution 1848, dem Sozialismus und jeder politischen Meinung dienen müssen. Erst recht in den ersten dreißig Jahren unseres Jahrhunderts war es das Sprachrohr der Ideologien. Darin sieht H. eine Entwürdigung der künstlerischen Aufgaben des Theaters. Er schreibt (1): "Die Schaubühne soll eine Kulturnacht sein". Er faßt sie auf: "Als künstlerischen Ausfluß der herrschenden Kultur, d.h. der ethischen, ästhetischen und sozialen Werte". Der Wert der Schaubühne als Kulturnacht hängt nach H.'s Ansicht von dem Zustande und der Entwicklungsrichtung der Kultur ab. Das würde heißen, daß das Theater in Zeiten hoher Kultur es zur höchsten Entfaltung bringt. Unsere Erfahrung, daß das Theater auch in Zeiten niedrigen Kulturniveaus zu großer Höhe gelangen kann, widerspricht dem. Man kann mit gewissem Recht behaupten, daß gerade in Spätzeiten und Niedergängen, z.B. im Hellenismus, unter den römischen Kaisern, vor dem ersten Weltkrieg und den zwanziger Jahren das Theater eine hohe Blüte erreichte.

H. schreibt weiter (1): "Im Theater sammelt sich der Zeitgeist." Genau so kann man behaupten, daß sich im Theater der Ungeist der Zeit sammelt, insofern sich nämlich das auf der Bühne Gezeigte im Widerspruch zum Zeitlichen befindet. An sich sind diese beiden Meinungen nur Unterbegriffe des Theaters, das der Sammelbegriff, der Spiegel des Widersprüchlichen und unendlich Vielfältigen im menschlichen Dasein ist.

H. (1) spricht weiter davon, daß "die Leistungen des Theaters um so geschlossener sein werden, je geregelter und gefestigter die Weltanschauung der Ausübenden als auch der Genießenden ist". Und er sieht deshalb eine Aufgabe des Theaters darin, "den Einzelnen durch das Schauen der tiefen Geheimnisse zu einem höchsten, persönlichen Freiheitsbewußtsein und zum Ausdruck seiner eigensten Persönlichkeit gelangen zu lassen". Auch hier ließe sich beliebig das Gegenteil behaupten. Außerdem liegt ein Widerspruch darin, wenn H. meint, daß die Menschen durch die Schaubühne auf "eine höhere Kulturstufe" gebracht werden können, wenn diese Kulturstufe zugleich die Bedingung des guten Theaters ist.

Es gibt für diese Zeit, in der neben den Expressionisten die biedermännischen Forderungen an das Theater aus dem Bewußtsein der eigenen Solidität geboren, vor allen Dingen das der "Höhe ihrer Zeit" und ihrer "Würde" Entsprechende verlangten, eine Menge auf uns erheiternd wirkende Beispiele, so bei Georg Fuchs (14). Kurz, es klingt gerade die philisterhafte Erhabenheit des Künstlers über die normalen Menschen an, wenn H. schreibt: "Die Kulturgeschichte ist die Geschichte des immer wieder überwundenen Philisters", und an anderer Stelle sagt (2): "und so ist denn die Aufgabe des Theaters, den Philister zu überwinden."

Das Vorangegangene ist eine, dem Künstlergeist entsprungene, auf persönlichen Erlebnissen H.'s beruhende Meinung, die keinen ernsthaften Anspruch erheben kann, denn seine weiteren Ausführungen über Bühnen- und Dramenstil, sowie über das nationale Theater sind so weit gespannt, daß diese enge Definition darin keinen Platz hat. Die Widersprüche, Banalitäten und Vermengungen von theoretischen und praktischen Forderungen erklären sich aus der Kunstauffassung H.'s und seiner Zeit.

Der Bühnenstil als Bedingung der stilgerechten Aufführung des Dramas ist es, über den allein ein konsequenter, durchsichtiger und logischer Aufbau erreicht werden kann. Durch den Zusammenhang von Bühne und Drama muß notwendig der Stil des einen auf den anderen einwirken.

Den Stil des Dramas sieht H. sich aus dem Wesen des Dramatikers entwickeln. - Dasselbe gilt für die Darstellung des Schauspielers, der aus seiner Persönlichkeit die Gestalt entwickelt. - Zu erkennen ist der Stil an Merkmalen, die sozusagen die Chiffren einer Geistigkeit sind und deshalb eine eigentümliche Berücksichtigung verlangen. Diese Forderung finden wir schon bei Goethe, der die Beachtung des Stils eines jeden Dichters bei der Aufführung seiner Dramen verlangt. Diese Forderung hat über Immermann, Laube, Kutscher und Bab bis heute ihre Kraft und Berechtigung. In gewissem Sinne ist es der Stil, der die Stimmung, das

Atmosphärische über die verschiedenen Aufführungen legt, in uns unterschiedliche Gefühle erzeugt und den Wert, Sinn und Gehalt gegenwärtig werden läßt. Die Welterfahrung des Dramatikers teilt sich uns mit. Und je nach der Stilkraft des Dichters wird sein Werk unter einer unzulänglichen, nicht stilgerechten Aufführung leiden, wie umgekehrt Tiefen aus- geschöpft werden können, die beim bloßen Lesen nicht zu ent- decken sind. Wenn dabei H. Beispiele anführt und darauf verweist, daß der Sprachstil eines Kleist sich von Hebbel, eines Ibsen sich von Hauptmann unterscheidet, sagt das le- diglich Negatives über die Aufführungstechnik der Zeit aus, in der es nötig war, auf solche Dinge hinzuweisen (siehe auch: "Dramaturgie für Schauspieler" von Julius Bab, 1910). Diese Differenzierung ist heute etwas Selbstverständliches. Erst in der, wie H. meint (2): "nachschöpferischen Arbeit" auf der Bühne wird der Dichter richtig begriffen, erst in der "sinnlichen Darstellung" die "innere Gesetzmäßigkeit" geäußert. Er fährt fort: "mittels des stilistischen Ausdrucks vermag das Publikum die eigenste Welt des Dramatikers zu erfassen".

Über dem Stil liegt, man denke an den Barock, das Rokoko, den Klassizismus, neben dem, was die Stilarten gegeneinan- der abgrenzt, definierbar ist, etwas, das mit Worten nicht zu beschreiben, unsagbar ist und doch erst das Eigenste einer Welt aussagt. Um dieses Stilvolle, Künstlerische auf der Bühne durchzusetzen, verlangt H., daß der Theaterbetrieb nicht nach geschäftlichen Gesichtspunkten geführt wird. Er beschränkt diesen Anspruch auf die Staats- und Stadt- und Hoftheater wie Wagner, der scharf zwischen Erwerbstheatern und subventionierten Theatern unterscheidet. Wagner schreibt (45): "Die Forderung auf höhere Sittlichkeit kann erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltendgemacht werden", und weiter: "ein nicht subventioniertes Theater ist...eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter...im Großen genommen, niemand als ihren Kunden verantwortlich sind".

H. verlangt, daß das künstlerische Theater in angemessener Abwechslung "leichte und schwere Kost" gibt. Für mittlere und kleinere Bühnen, die im gleichen Gebäude Schauspiele und Opern veranstalten, empfiehlt er, den Spielplan den Augenblicksbedürfnissen anzupassen. H. kann sich, weil er das Publikum am Theater nur passiv teilnehmend denkt, dabei nichts anderes gedacht haben, als daß die Theaterleitung über diese Bedürfnisse entscheidet, denn das Publikum würde zum Schaden des Schauspiels oder der Oper, meistens wohl des Schauspiels, entscheiden. Dadurch würde sich die Theaterleitung der von H. geforderten künstlerisch-ethischen Einwirkung auf das Publikum begeben.

Theaterbau. H. schreibt: "zur stilvollen Darstellung des Dramas oder Worttondramas muß ein modernes Theater geschaffen werden." Er schreibt weiter (1), das Logentheater ist "für unsere verfeinerten bühnenkünstlerischen Ansprüche...völlig unbrauchbar". In Anlehnung an Wagner wünscht er, den segmentarisch sich ausdehnenden Zuschauerraum (z.B. Bayreuther Festspielhaus, Prinzregententheater München, Friedrichstadtpalast Berlin). Unsere heutige Bauweise läßt die Logen zum Teil fort. H.'s Ansicht jedoch, daß moderne Stücke im Logenhaus nicht gut gespielt werden können, müssen wir ablehnen.

Für die kleine Stadt schlägt H. das Doppelhaus vor, bestehend aus einem großen und kleineren amphitheatralischen Raume zu beiden Seiten des Bühnen- und Kulissenraumes. H. denkt hier wie Wagner an die Gemeinde, an die Zuhörerschaft, die angesichts des Vorganges auf der Bühne zu einem Körper wird. Die Theaterstimmung dringt bis in den letzten Winkel des Zuschauerraumes. Die dramatischen Vorgänge sind nicht nur auf der Bühne, sondern um und in dem Zuhörer.

Das National-Theater. Das Wort "Nationaltheater", oft ausgesprochen, oft diskutiert, hatte keinen lebendigen Inhalt. So schreibt auch H. (1): "Es ist möglich, nur wenn es eine geschlossene Volkheit mit einem geschlossenen sittlichen und kulturellen Bewußtsein gibt."

Das Theater gehört den wechselnden Bedürfnissen.

Das Wort Theater bekam damit einen Begriff, der es von den ideellen Verhältnissen des Volkes weit abstellte. Im "Sturm und Drang" finden wir Kräfte, die ein Volkstheater der Deutschen hätten schaffen können. Goethe's Götz gibt Werte für ein solches Theater, Tasso dagegen gehört einer kleinen, verfeinerten Oberschicht an. Politisch sind die Kräfte des Volkes zu sehr gegeneinander gerichtet, um im "Nationaltheater" einen einheitlichen Geist zu prägen. Tieck's (44) Frage: "Wo ist die Spur des deutschen Theaters?" schien eine Antwort zu finden. Der Anlaß, der mit dem Publikandum in Humboldt-Stein'schem Geiste, zur Schaffung des Nationaltheaters gegeben war, als in einem Erlaß vom 16. Dez. 1808 die Theater unter das Kultusministerium gestellt wurden, brach jedoch 1811 wieder zusammen.

Der Festspielgedanke Wagners, nicht seine abgeschwächte Verwirklichung in Bayreuth, war der erste tatsächlich lösungsfähige Vorschlag. Wagner dachte dabei an ein Theater, in dem vorzüglich Werke deutscher Meister und daneben die Besten des Auslandes aufgeführt würden. Heute, durch die vielen Teil-Festspiele, Salzburg, Ansbach, Recklinghausen und Berlin sind so wenig wie je die Bedingungen zur Schaffung eines "Nationaltheaters" vorhanden.

Von der Unmöglichkeit eines Nationaltheaters war H., obgleich er es ersehnte, überzeugt. Es wird nirgends gefordert. Wiederzufinden ist es in dem Gedanken über eine nationale Schauspielkunst, einer Schauspielkunst, die dem völkischen, deutschen Charakter entspringt. Die Einigungstat Bismarcks zeigt sich hier in dem Bewußtsein der Nationalität. H. verallgemeinert, wenn er sagt (1): "Kultur aber ist Stammesprodukt, ein Produkt gemeinsamer, völkischer Anlagen". Ähnlich schreibt Nietzsche (35): "Kultur ist die Einheit aller Lebensäußerungen eines Volkes". Aus dem Axiom (1), "Es gibt nur eine nationale Kunst" folgert H., deswegen "kann es denn auch nur eine nationale Schauspielkunst geben". Und weiterhin sieht H. diese Schauspielkunst entstehen aus einem fortwährenden Austausch mit anderen Nationen. Zwar schreibt H.(1):

"Die fehlende Geschlossenheit der Nation macht das Nationaltheater unmöglich". Ohne aber weiter zu folgern und aus dem Interesse an dem Theater und Künsten fremder Völker, der Auseinandersetzung mit fremden ausländischen Konventionen vermehrte Ausdruckskraft für die eigene Darstellung zu gewinnen, verneint er pessimistisch diese Möglichkeit, indem er darauf hinweist (1): "Wir Deutsche sind aber keine Schauspieler-Nation" -- im Gegensatz zu anderen Nationen -- "und werden die theatralische Wirkung niemals auf reine Schauspielerleistung aufbauen können". So gefährlich derartige Vergleiche sind, abgesehen davon, daß die romanischen Völker tatsächlich schauspielerisch begabter sind, kann man, mindestens seit dem XIX. Jahrhundert genügend "germanische" Schauspieler aufzählen, die den Vergleich aushalten.

H. glaubt, daß unser (der Deutschen) Sinn "für die Geschlossenheit der künstlerischen Erscheinungsform uns nicht bei der Schauspielkunst stehenbleiben läßt, sondern zum Begriff der "Bühnenkunst", die alle übrigen Künste...heranzieht, Ausfluß des deutschen Wesens ist, kommen läßt". Der Einfluß der Idee des "Gesamtkunstwerkes" Wagners ist hier deutlich spürbar. Es soll hier keine Erörterung über das Gesamtkunstwerk folgen, jedoch kommen bei der Aufführung unter H.'s Begriff "Bühnenkunst" das Wort und der Schauspieler, beide die wichtigsten Organe des Theaters, zu kurz; anders müßte er zugeben, daß auch der Mime und der Dramatiker der Träger der Aufführung ist. Der Schauspieler bringt erst das Leben in die Kulissen. Um so mehr Theaterelemente auf den Darsteller einströmen, um so größer muß sein mimisches Vermögen sein sie zu überwinden, damit sie Kraft seiner Darstellung hinwiederum um so stärker belebt werden. Fraglich bleibt, inwieweit diese Bühnenkunst praktisch anwendbar ist. Außer Wagners "Gesamtkunstwerken", die Beteiligung aller Künste verlangen, wäre die Anwendung einer Ausstattungskunst für fast alle übrigen Bühnenstücke nicht nur zweifelhaft, sondern abzulehnen.

Man kann sich nicht vorstellen, und es ist nirgends ersichtlich, daß die Künste in Deutschland als Elemente der Bühnenkunst geeigneter wären als in irgendeinem anderen Lande.

Das Nationale findet in keiner Kunst das ihr besonders Gemäße. Das Nationale zeigt sich in der Besonderheit der Aussage, die - cum grano salis - in allen Künsten eines Volkes anzutreffen ist. Das Völkische oder Nationale drückt sich in jeder Form aus. Selbst in der Aneignung ausländischer Methoden und Techniken für das Theater wird das Formale nationalen Ausdruck erhalten. Die Form erhält erst durch den hineingelegten Inhalt die im eigenen Wesen begründete Aussage. So werden sich die Theater aller Länder nicht durch grundlegende Verschiedenheit der Aufführungen, wie H. denkt, wenn er zwischen Schauspielkunst und Bühnenkunst unterscheidet, sondern durch die verschiedene Auffassung, der an sich technisch und formal ähnlichen Darstellungen unterscheiden. In der andersartigen Auffassung lernt man die Weltanschauung des anderen Volkes verstehen, respektieren und empfindet zugleich die Verschiedenheit zur eigenen. Es ist fraglos, daß die Schaubühne ihre Erfüllung nicht in der Darstellung des "Gesamtkunstwerkes", daß die Schauspielkunst ihre Vervollkommenung nicht in der "Bühnenkunst" finden kann. Die Schaubühne erwirbt ihre Vollkommenheit nicht durch ein gleichwertiges Zusammenwirken aller Künste, sondern sie ist eine Kunst für sich. Sie hat anderen Ursprung, andere Gesetze und Freiheiten als die anderen Künste. Sie braucht keine, um alles zu sein. Andererseits kann die Schaubühne ihre Dynamik und Formen willkürlich aus dem Vermögen aller anderen Künste bereichern.

H. hat diese ideelle Forderung praktisch nicht durchgeführt. H.'s eigentliche und reale Forderung an das Theater wollen wir an den Schluß dieses Kapitels stellen. Zugleich soll sie zum zweiten Teil überleiten, in dem wir untersuchen wollen, was H. mit jener Angemessenheit meint, was er darunter versteht und auf welche Art und Weise sie zu erlangen ist. So schreibt H. (1): "Die vom Theater geforderte Leistung besteht im Grunde darin, dramatische Kunstwerke in die ihnen angemessene Erscheinung treten zu lassen."

Artur Kutscher schreibt (29): "Die Schauspielkunst findet ihre höchste Aufgabe im Drama, das Drama seinen höchsten Ausdruck in der Schauspielkunst. In dieser Vereinigung haben wir die schöpferische Urkraft des Theaters." Mehr Gewicht auf die Schauspielkunst legt Thomas Mann. Er schreibt (32), "die notwendige Trennung zwischen Schauspielkunst und Dichtkunst betonend, daß" ...ein durch den Geist der Zeiten gebotenes Zurückgehen auf sein wesentliches, sein populäres Element, ein sich wieder Besinnen des Theaters selbst, denn aus ihm kommt die Bewegung, nicht etwa aus der Literatur, auf seinen wahren und ursprünglichen Beruf als Volkskunst, nötig ist. Zwischen H. und Mann nimmt Kutscher mit seiner Meinung die Mittelstellung ein.

Zum Vergleich, wie sehr die Tendenzen damals zum politischen Theater drängten, sei hier noch Alberty angeführt, der 1910 schreibt (4): "So reihen wir das Theater ein in die Aufgaben der Zeit, stellen es in den Dienst der unaufhaltsam, siegreich vorwärtsdrängenden Demokratie und des sozialen Aufstiegs." So läuft die Theaterfrage letzten Endes in eine soziale, ja in eine eminent politische aus, und hat mit Kunst nur noch wenig zu tun.

Z w e i t e r T e i l

=====

5. Die Theaterleitung

Die Forderung nach einem einheitlichen Stil der Aufführung, nach der Darstellung aus einem Guß sieht H. nur erfüllbar, wenn alle am Theater Mitarbeitenden, vom Direktor und Intendanten bis zum Bühnenschlosser und Bühnenarbeiter hinunter über ihre praktischen Aufgaben das Bewußtsein ihrer ethischen Pflichten stellen. Über dem Geschäftlichen, dem Arbeitsmäßigen muß in allen das Verantwortungsbewußtsein des Künstlers leben. Dieser Anspruch richtet sich am energischsten gegen die Theaterleitung.

An der Spitze des Theaters steht der Intendant. Neben den kaufmännischen und verwaltungstechnischen Fähigkeiten muß er die Eigenschaften des Regisseurs und Dramaturgen besitzen. H. wußte, wie selten diese Forderung erfüllt wurde. Er schreibt (2): "Es besteht nun einmal die Forderung, daß ein Direktor sein Theater tatsächlich auch zu dirigieren,...aus eigenster Initiative heraus kunstfördernd und -schaffend zu leiten hat, deshalb muß er selbst Bühnenkünstler sein, wenn die Aufgabe eines Kunsttheaters erfüllt werden soll."

Die Besetzung des Postens mit Berufsfremden, mit Kaufleuten, Kavallerieoffizieren, Hofleuten und Schauspielern, wie sie bis zur Abschaffung der Hoftheater üblich war, nennt er falsch, im Hinblick auf eben diese besonderen Aufgaben des Intendanten. Heinrich Laube (30) sagt in anderem Zusammenhang: "Wie nachteilig ist es, wenn Dilettanten - und das sind zumeist die oberen Direktionen der Hoftheater - die Wahl neuer Mitglieder überlassen bleibt. Der Fachmann, der die Schauspieler im Negligée sieht, will sagen, sie aus den Proben und im Privatverkehr beobachtet, kann viel sicherer ihre Zukunft beurteilen."

Der Intendant soll der Geist der Einheit, der geistige Mittelpunkt des Bühnenbetriebes sein. H. schreibt (2): "Der Direktor

(gemeint ist der Intendant) sollte der erste im besten Sinne dirigierende Künstler seines Institutes sein."

Er soll die lebendige Verbindung zwischen der Verwaltung und dem künstlerischen Betriebe sein. Aus dieser Stellung ergibt sich die natürliche Forderung, daß die städtische Verwaltung, so schreibt H.; "Dem Theaterleiter, wenn er nun schon einmal für den schwierigen und undankbaren Posten geeignet erscheint, unter allen Umständen auch selbständig und verantwortlich arbeiten läßt."

Der Intendant ist auch derjenige, der den Spielplan aus seiner Überschau des Ganzen entwickelt, aus dessen Menschenkenntnis nicht nur die Aufgabe erwächst, wie H. schreibt (1): "Den Besuchern immer das vorzusetzen, was sie in ihrer Mehrheit zur Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses mit einmal unbedingt beanspruchen", sondern (2) "Kunstpolitik" zu treiben, die Masse zur Kunst und durch die Kunst zu erziehen.

H. teilt nicht mit Julius Bab, Stegun und Goethe die Ansicht, daß das Publikum einen wesentlichen Faktor im Theater bildet. Goethe schreibt (18): "Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können, man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblick ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dies ist's was Direktionen tyrannisiert, und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrigbleibt. Indessen verzagen in diesem Strom und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht." In dem letzten Satz drückt sich bei Goethe eine gewisse Hartnäckigkeit aus, die sozusagen unter Anwendung kleiner Raffinessen das Qualitative und Bedeutsame in die Aufführung nach "Publikumsgeschmack" einschmuggeln will. Rötischer betont die extrem entgegengesetzte Ansicht in ästhetischer Forderung und schreibt (39): "Der Vorstand der Bühne hat also zunächst gar nicht zu fragen, ob irgend ein Verlangen oder Wunsch des Publikums gewährt werden könne, sondern sich die Frage stets zum Bewußtsein zu bringen, ob die Ansprüche des Publikums künstlerisch berechtigt sind". H. nimmt die Mittelstellung zwischen diesen beiden Ansichten

ein. Er verweist auf Laube, der es verstanden habe (30), durch "allmähliches Hinführen" die Menge... "zum Guten und Schönen hinführen".

Die Art und Weise der Intendantentätigkeit Pollinis in Hamburg und Hofmanns in Köln, denen H. ihre geschäftlichen Leistungen nicht abspricht, verurteilt er und nennt sie "geschäftstüchtige Theaterunternehmer", da sie aus Sparsamkeit Schauspielervirtuosen beschäftigten und ihnen der "organische Zusammenschluß aller Einzelheiten einerlei war". Daher hält H. es für unbedingt wichtig, daß der Direktor von Zeit zu Zeit selbst unter seine Mitglieder tritt. Sein Wesen muß gleichsam im Theater umgehen.

Der Intendant im H.'schen Sinne ist der Mann, der die Vielzahl der verschiedenen Aufführungen unter einen Nenner bringt, ihnen die gemeinsame geistige Haltung unterlegt. Gleichfalls betont Niessen (34) im gleichen Zusammenhang: "So gilt auch hier über das bloße Wissenschaftliche hinaus die tätige künstlerische Haltung."

In der Brahm'schen Art, ein Theater zu leiten, sieht H. (1) in dieser Beziehung, nämlich in der geschlossenen Gesamtheit aller Aufführungen: "in denen sich mehrere Menschendarsteller zu einem Lebens- und damit zu einem Weltbilde zusammenschließen", das, was er vom Intendanten verlangt, erfüllt.

6. Die Spielleitung (Regie)

a) Regie des Schauspiels

Der Regisseur oder Spielleiter ist ein Faktor des Theaters, der heute nicht mehr wegzudenken ist. Aus dem Schauspieler, seltener aus dem Dichter und vielen anderen Berufen hervorgegangen, wird seine Bedeutung - trotz widersprechender Stimmen - stetig größer.

In den Anfängen des Theaters war ein und dieselbe Person Dichter, Regisseur und Schauspieler; auch Molière, manchmal zum Schaden seiner Stücke, spielte und führte selbst Regie. -

An sich ist die Regie ein sehr altes Element des Theaters, schon Aischylos sorgte für die Ausstattung seiner Tragödien, und Aristoteles nennt die Regie eine Kunst, die ohne die Kunst der Dichtung zu denken ist. -

Die Regie rückte erst dann in die Mitte des Interesses, wo es sich darum handelte, einen Bühnenstil zu schaffen. Vor allem bei dem um den Stil der Aufführung fanatisch bemühten Wagner.

Oft konnten tüchtige Regisseure in unserem Sinne gar nicht aufkommen, da der Regieposten als Altersversorgung für Schauspieler angesehen wurde. Goethe darf im Sinne der stilistischen Aufführung zu den bedeutendsten Regisseuren gezählt werden. Der Kampf Klingemann's, Immermann's, Dingelstedt's, Laube's, Röttscher's und noch Hagemann's gegen das Virtuositentum zu Gunsten des Ensembles ist im Grunde der Kampf gegen den losgelassenen Schauspieler.

Die komplizierten Maßregeln, die nötig sind, um das Ganze in die richtigen Zusammenhänge, in eine geschlossene Form zu bringen, könne nur von einem Arm, einem Geist, dem Regisseur erteilt werden.

So schreibt Röttscher (38): "Der Regisseur soll nicht nur das Werk in seiner Totalität vor Augen haben, sondern auch das Verhältnis der einzelnen Charaktere zueinander anschauen und begreifen". So auch bei Laube, der schreibt (30): "Der Inszenator braucht vor allem eine plastische Phantasie. Die ganze Erscheinung des Stückes muß in ihm vorhanden sein." H. schreibt (2): "Das Zusammenspiel im Theater geht heute über alles, deshalb hat der Regisseur, der Schöpfer des künstlerischen Ensembles als die wichtigste einflußreichste Persönlichkeit des Theaters zu gelten." Die große Bedeutung des Regisseurs am Theaterkollektiv liegt darin, daß ein Publikum die eigenste Welt des Dramatikers nur mit Hilfe seines stilsicheren Könnens erfassen kann; daraus folgert H. (2): "Was wir brauchen, ist der Stilkünstler, der Regisseur als Stilkünstler." Kutscher (29) faßt den Regisseur "als Diener an Drama und Schauspielkunst" auf, der die Einzelleistungen der Schauspieler -

abgesehen von den technischen bühnenbildlichen Elementen - zum Mosaik der Aufführungen zusammenfügt. Kutscher schreibt weiter: "Der Regisseur wird Herr über die Elemente des Theaters, über Drama und Schauspielkunst, höchste künstlerische Macht des Theaters." Wieviel Bedeutung auf Ensemblespiel gelegt wird, zeigt sich in dem Ausspruch Johann Kaibel's (25): "Ensemblekunst ist das Höchste, was eine Bühne erreichen kann. Daher braucht jedes Stück einen erstklassigen Regisseur."

Nur annähernd mit dem Dirigenten zu vergleichen, muß er wie dieser wenigstens ein Instrument seines Orchesters beherrschen, in unserem Sinne also, wenn auch noch so dürftig, Schauspielern können. Julius Bab schreibt (8): "Der Regisseur ist gleichsam ein Schauspieler höherer Stufe, er muß...in sehr verständlicher Skizze alle Rollen eines Stückes spielen können." Ähnlich bekannt der Oberregisseur Kilian (26), daß er es aus praktischen Gründen für notwendig hielt, "mit dem ganzen Handwerk der Schauspielkunst vertraut zu werden". Kaibel behauptet dagegen (25): "Daß die Begabung des Regisseurs sich grundsätzlich von der des Schauspielers unterscheidet" und begründet es: "Daß der Spielleiter jede Rolle beherrschen muß, der Darsteller nur seine: Die Schauspieler sehen das Stück nie in seiner Gesamtheit, sondern nur aus ihrer Rolle heraus, also im schiefen Winkel."

Kaibel's Meinung ist ähnlich wie die H.'s, der im Gegensatz zu Kilian schreibt (2): "Der Regisseur braucht keineswegs selbst Schauspieler zu sein", denn "Regisseure erzielen mit ganz denselben Darstellern, die ihrem Werte nach (gemeint sind die inhaltlichen Werte) verschiedensten Gesamtleistungen". Aus dieser "Verschiedenheit" folgert er: "Der Schauspieler ist immer das, was der Regisseur aus ihm macht".

Von hier ist es nur noch ein Schritt bis zur willkürlichen Regie, wo der Regisseur die Elemente des Theaters nach seinem Gutdünken gebraucht wie der Maler die Farben auf der Palette. - Irrtümlich ist die Erklärung, die H. als Begründung angibt: "Sonst hätte ja die ganze Theaterkritik, die fast durchweg Nichtschauspieler auszuüben pflegen, gar keine Berechtigung".

Dieser Vergleich ist unrichtig. Der Kritiker urteilt über das fertige Kunstwerk, der Künstler, hier der Regisseur will es schaffen. Die Methode ist vollkommen anders.

Kutscher schreibt (28): "Ein Kunstwerk kann nur einer schaffen, einer, der von allen Einzelkünsten etwas versteht, und doch in keiner Fachmann zu sein braucht, einer, der ein Schaffender ist, ein Künstler im besten Sinn, ein Gesamtdarsteller, und das ist der Spielleiter", und betont mit anderen Worten ebenfalls notwendige schauspielerische Erfahrung des Regisseurs. H. ist so zu verstehen, daß der Regisseur Begabungen auf allen künstlerischen Gebieten zeigen muß und deshalb Architekt, Schauspieler, Maler und Schriftsteller sein kann. Das mimische Talent aber ist (2) "nur eine Begabung unter anderen gleichstarken".

"Der literarische Regisseur" (unter literarisch ist der Universal gebildete Regisseur zu verstehen) mit "schöpferischer Intelligenz" und "verlässlicher technischer Kenntnis aller Hilfskünste" ist der Regisseur der Zukunft, "mögen auch aus dem Schauspielerstande hervorgegangene Regisseure das Gegenteil behaupten", schreibt Hagemann.

Die oben angeführte Stelle wurde von Kutscher 1910 veröffentlicht, er zählt die Regie heute nicht mehr zu den selbständigen Künsten, er lehnt es ab, daß die Regie ähnlich frei in den Elementen des Theaters, dem Drama und der Schauspielkunst bildet, wie es in den so viel einfacheren Künsten: Dichtung, Malerei, Plastik, Musik, "die in einem ganz bestimmten Material formen", geschieht. Kutscher schreibt (29): "Die Regie ist schöpferisch in verschiedenen Punkten ihrer Tätigkeit, aber sie ist kein Element des Theaters". H. schreibt (2): "Der Regisseur ist der Vorweser und Verwalter des Dramatikers". Ludwig Barnay nimmt auch eine im Ganzen schöpferische Tätigkeit des Regisseurs an. Er schreibt (9): "Der Regisseur ist in höherem Grade als der Darsteller das Medium, welches das Ganze des Dichtwerkes in sich aufnimmt und seine künstlerische Wiedergeburt vollzieht.

Kutscher zählt, wie aus der Einteilung seines Buches "Grundriß der Theaterwissenschaft" ersichtlich ist, die Regie und Dramaturgie zu den "Hilfskünsten" wie Bildende Kunst und Musik. Er trennt also zwischen Schauspielkunst und Hilfskunst Regie. Bab sagt schon 1910 in einer lang behandelten Frage (7), daß der Regisseur nicht Künstler, sondern Organisator ist.

Auf die Frage nach den Anforderungen, Fähigkeiten, die an den Regisseur gestellt werden, antwortet Kutscher (29): "Eine Persönlichkeit von Intellekt und Kultur zugleich, kritischem Sinn, Bildung, wissenschaftlicher, kulturgeschichtlicher, philosophischer Art wäre wünschenswert". Fast genau so drückt sich H.

(2) aus: "Was man vom Regisseur verlangt, ist sichere, künstlerische Veranlagung und geläuterten Geschmack. Er muß vor allem eine möglichst allgemeine, besonders philosophische, ästhetische und kulturhistorische Bildung haben". Die größeren, intellektuellen Anforderungen gegenüber dem Schauspieler werden zweifellos an den Regisseur gestellt, obgleich auch bei ihm der künstlerische Prozeß ratiofremd ist, schreibt Bab (7) "...so ist es gar keine Frage, daß der organisierende Bühnenkünstler, der Schauspielleiter jeder Art, ohne Bildung ein bedenklicher Dilettant bleiben muß". - "Der Schauspieler braucht Bildung, um mit ihr die rein schauspielerische Erfahrung überblicken, bilden und leiten zu können".

Von allen Seiten wird einmütig über die Grundvoraussetzung des Regisseurs ausgesagt, was H. für das Wichtigste einer erfolgreichen Regietätigkeit ansieht, nämlich im Gegensatz zur Bildung und Gelehrtheit entscheidet letztlich das - "Theaterblut".

Das Nachschöpferische der Schauspielkunst. Wie die meisten seiner und der späteren Zeit ist H. der Ansicht, daß die Schauspielkunst eine bedeutende, aber nachschöpferische Kunst ist. Er sagt (2): "Man hat die dramatische Kunst mit der Musik in eine Gruppe geworfen. Nicht zu Unrecht. Beide bedürfen im allgemeinen zweier Künstler für die endgültige Erscheinungsform, des schaffenden und nachschaffenden Künstlers. Man darf also den Schauspieler mit dem ausübenden Musiker, den Regisseur mit dem Orchesterdirigenten und schließlich den Komponisten mit dem dramatischen

Dichter vergleichen, während gleichzeitig das Musikdrama als ein zum "Worttdrama" gesteigertes Wortdrama angesehen werden darf". Bab's Auffassung (5) ist; daß der Schauspieler nicht der Diener des Dichters ist, oder wenigstens nicht mehr als der Dichter sein Diener. Nach Bab ist das dramatische Werk nur die Vorlage, an die der Schauspieler zwar in einem hohen Grade gebunden, die er aber zur Selbstdarstellung, jener Entladung seines Ichs, "die letztes Ziel" der Schauspielkunst ist, gebraucht. Für die Regie ist danach derselbe Anspruch zu stellen.

Kutscher sieht nur eine äußerliche Vergleichsmöglichkeit zwischen Regisseur und Dirigenten.

Das Problem in der Musik liegt ganz anders als in der Schauspielkunst, weil die Notenschrift nicht analog dem dramatischen Text ist, die Noten für den interpretierenden Musiker etwas anderes sind, als der dramatische Text für den Bühnenkünstler, weil ein dem "Mimus" ähnliches Element in der Musik fehlt.

Die Schauspielkunst ist die Synthese zweier Formungselemente: des verpflichtenden Nachempfindens und des dramatischen Vorganges; der geistigen aktuellen Aussage und der Gesetzmäßigkeit des dramatischen Werkes. Daraus resultiert in künstlerischer Zusammenschmelzung der künstlerische, eigenartige Ausdruck jeder Aufführung. Diese sehr an das Nachschöpferische gebundene Auffassung des Theaters ist eine contingente Einstellung H.'s, die ihn nicht abhielt, im Widerspruch dazu das Eigenschöpferische der Schauspielkunst zu vertreten. H. sagt (zitiert aus "Geschichte der Regie" von Adolf Winds, 1925): "Es scheint, als ob es für jeden einzelnen Fall nur eine einzige, ganz richtige Inszenierung gebe: nämlich die der dichterischen Vision; sind die Regisseure nun wirkliche Künstler, ganz der jeweiligen Aufgabe hingeebene Mit- und Nacharbeiter des Dramatikers, dann gibt es also nicht nur die einzige, ganz richtige Inszenierung, sondern ebenso viele an sich richtige, als solche maß- und zielgebende Regisseure an der Arbeit sind". Mit der Darstellung des in eigener Phantasie erschauten Dichtwerkes, ist der Nachschaffende in den Bereich der schaffenden

Kunst vorgeschritten. Ähnlich besagt H.'s Forderung (siehe oben) moderne Stücke, d.h. für uns gültige dramatische Werke, auch älterer Dichter, aufzuführen. Sie besagt, daß der Regisseur aus dem "ewigkeitsgültigen Stück" das für uns Gültige herausarbeiten muß, und das kann nur, wenn es überzeugend sein soll, intuitiv künstlerisch geschehen. Das Gültige ist die Grundlage der intellektuell, dramaturgisch und darstellungstechnisch zu erarbeitende Aufführung. Der verschiedenen, individuellen Auffassung wegen werden alle Aufführungen desselben Stückes in besonderer, einmaliger Schau dargeboten.

Die Einmaligkeit der Aussage in jeder Darstellung desselben Themas ist Eigenschaft der Kunst.

In dem gleichen Augenblick, wo nebeneinander Aufführungen desselben Stückes stattfinden, die in ihrer Eigenart und Verschiedenheit gleichwertig sind, sind sie wie jedes Kunstwerk unübertretbar; so wie einer Madonnendarstellung z.B. Raphaels und Correggios zwar das gleiche Thema zu Grunde liegt, die Art der Darstellung aber etwas Unvergleichliches im Wesen ihrer künstlerischen Persönlichkeiten Beruhendes, in sich birgt.

Der Stil. Die Forderung nach dem Regisseur als "Stilkünstler" erhebt die Frage nach dem Stil. Stil ist die Einheit in allen Äußerungen. Auf die Bühne angewendet, heißt das, mit den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln eine einheitliche Darstellung zu erzielen.

H. will, daß die Ausdrucksmittel auf der Bühne auf das Wesentlichste beschränkt werden, damit der Stil, befreit von allem Überflüssigen, sich um so klarer und eindringlicher ausprägt.

H. meint, daß mit der szenischen Grundidee, der dramaturgischen Erfassung des Stückes, die ersten Stilelemente erfaßt werden. Von hier aus gelangt der Regisseur (2) zur "Durchbildung des Raumes", es entsteht der Dekorationsentwurf. Weiter sagt er (2): "Daß der Spielplatz sich ausschließlich nach den Anforderungen, den geistigen Intensionen des Spieles zu richten hat und nicht allein nach äußeren, historischen oder gesellschaftlichen Normen, ja nicht einmal nach den Bühnenan-

weisungen des Dichters". Heute gehört das zu den Selbstverständlichkeiten jeder Inszenierung.

H. vertritt in seinem Werk "Kunst der Regie" das Prinzip des geringsten Aufwandes. Auf der Bühne sollen sich keine Dinge befinden, ohne, wie er es nennt, "Darstellungsgehalt". Auf H.'s Bühne herrscht das Prinzip, mit den geringsten Mitteln äußeren Aufwandes auf den Zuschauer größte Wirkung auszuüben. Die größere Wirkung soll auf erhöhter Symbolwirkung des Inszenierungsgehaltes beruhen.

- Zu erstarrter Form haben die fernöstlichen Theater diese Symbolsprache entwickelt, die soweit verfeinert ist, daß die Darsteller selbst die Bedeutung der meisten Symbole nicht mehr verstehen. Dadurch wirkt der szenische Ausdruck auf den Zuschauer zugleich starr und bewegt. -

H. schreibt (2): "Einfache, starke Farbwirkung, die primitive Inszenierungsweise lassen den Gehalt am besten hervortreten". Da das Überflüssige, die übermäßige Bildfüllung, der Pomp, der ebenfalls wirtschaftlich unsinnige Aufwand fortfällt, wird die Handlung übersichtlich, klar und verständlich. H. schreibt (2): "Alles Überflüssige ist im Theater von Übel. Zu einfach kann man auf der Bühne nie sein. Und zu klar auch nicht".

Diese phantasievolle Nüchternheit erfordert das größere Können, erfordert die intellektuell dramaturgische Erfassung des Stückes und vor allen Dingen vollkommene Beherrschung des bühnentechnischen Apparates. H., darin der Überwinder des "Reinhardt'schen Stiles", kann der Protagonist der Stilbühne benannt werden. H.'s Gedanken sind die Besinnung darauf, was das Theater ist, auf die Unvereinbarkeit von Bühne und Realität. So sagt Ihering (23): daß "Reinhardt aus der Selbstherrlichkeit seiner mimischen Phantasie heraus nicht mehr die Realität gleichsetzte"; und weiter, "die Einheit des Schauspielerischen und Szenischen ist zersprungen". H. will diese Einheit wieder herstellen. Das Illustrative wird aufgegeben zugunsten der Versachlichung. Das Mimische soll in Verbindung mit der Literatur, dem Wort, der Enthüllung des Seelischen dienen. Die Versinnlichung soll zur Verwesentlichung beitragen. Technik

und Mimik werden hinter das Werk und hinter den Ausdruck gestellt.

Gegen das, was Ihering (23) "Überspannung der Regie" nennt, wendet sich H., wenn er sagt (2): "Der Regisseur ist primus inter pares, ... Freund und Helfer des Darstellers, Freund und Diener des Dichters - nicht aber Besserwisser oder ein Am besten-Wisser". - Wenn er an anderer Stelle behauptet, daß der Regisseur "die letzte Kunstinstanz ist", wird dieser Widerspruch aufgelöst, daß H. den Regisseur als Diener des Dichters und zugleich als Schöpfer, in künstlerischer "Kommunikation" des Zeitgeistes oder seines Strebens, denkt. Der Regisseur hat also die Aufgabe, das dichterische Werk den Konventionen seiner Zeit anzupassen.

Das Theater ist insofern mit der Gebrauchsgraphik zu vergleichen. Beide sind Eintagskünste. Sie leben von der Aktualität des tendenziös ausgewerteten Themas. In dieser Beziehung - nicht allein durch die Unwiderbringlichkeit einer Aufführung und der Heranziehung der anderen Künste - unterscheidet sich das Theater von den übrigen Künsten. Das Theater wird so Ausdruck des Zeitgeistes.

Bewegung. Gluck (19) forderte bereits, daß die Regie "die farbigste Ausführung der dichterischen Zeichnung sein und auf Erfindungen, die sich natürlich und einfach aus der Situation ergeben, bedacht sein solle". Die Ästhetiker, ohne es auszusprechen, erkannten den Rhythmus als das Hauptgesetz der Bühne. Genau so ist die Einstellung Wagners. In "Oper und Drama" sagt Wagner (45): "Das wichtigste Moment der Kunst ist die Bewegung". Bei H. finden wir die Bemerkung: "Der Rhythmus war am Anfang aller Dinge und ist immerdar die gliedernde und regelnde Kraft des Weltgeschehens", deutlich bezieht er diesen Satz auf das Geschehen auf der Bühne. Er meint mit Rhythmus den Pulsschlag, die immanente Bewegung, aus der das Kunstwerk erst entsteht.

Die drei Grundgesetze des Theaters, die für H. durch die Begriffe Rhythmus, Tempo und Dynamik gegeben sind, besagen, daß die Gebärden des Leides, die Gesichtsmimik, innere Empfindungen ausdrücken, die sprachlich nur ungenügend geschildert werden

können. Diese auch ästhetisch zu verstehende Forderung der rhythmisch dynamischen Bewegung sieht H. konsequenterweise im Tanz am vollkommensten erfüllt. Er bezog mit Vorliebe den Tanz in seine Regie ein.

Proben. Mit dem fertig ausgearbeiteten Regiebuch, so abgefaßt, daß der Regisseur (2) "den inneren und äußeren Ablauf völlig beherrscht" - d.h. die dramaturgischen (Aufführungstext, Rollenbemerkungen usw.), technischen (Grundrißzeichnung, Dekorationsplan, Requisitenverzeichnis, Beleuchtung usw.) und praktischen Vorrichtungen müssen genau herausgearbeitet sein - beginnen die Proben. Abgeschlossen ist das Regiebuch erst mit Schluß der letzten Probe, so bei H. Er hält für moderne Stücke die Anzahl von fünf Proben, bei den Klassikern fünf bis sechs Proben mehr für ausreichend. Die große Notwendigkeit vieler Proben - ohne sie selbst zu befolgen - betonend, berichtet er, daß in Paris 50 - 90 Proben keine Seltenheit, 25 - 30 aber das Mindeste sind und zwar, weil "hier der Erfolg Leben, der Mißerfolg den Tod des betreffenden Stückes und vielleicht des Theaters bedeutet. Einen Vorteil aber sieht er auch bei einer geringen Anzahl Proben; er schreibt (2): "Was man in Paris an äußerer und innerer Exaktheit gewinnt, wird z.B. in Deutschland durch Frische und Ursprünglichkeit ersetzt".

Die Ansichten darüber sind heute entgegengesetzt. Jeder Theaterangehörige würde es für unmöglich halten, mit ca. 10 Proben auszukommen.

H. weist weiter darauf hin, daß sogar diese Probenzahl nicht erreicht wurde, da in den mittleren Städten Theater und Oper in demselben Haus untergebracht sind; daß die Oper als größerer Publikumserfolg den größeren Teil des Wochenspielplanes bestritt und daher so viel mehr Proben beanspruchte, daß das Schauspiel in die Rolle des Lückenbüßers abgedrängt wurde.

Gegen diese bescheidenen Ansprüche H.'s stechen die Meinungen anderer Regisseure der früheren und selben Zeit sehr ab. Devrient erwähnt im 13. Theaterbrief die Dürftigkeit der deutschen Proben gegenüber den französischen. Laube nennt

diesen Umstand den "Krebsschaden unseres Theaters".

Tempo. Die Aufführung jeden Bühnenwerkes verlangt einen Grundton. H. schreibt (2): "Jedes Bühnenwerk wie jedes Musikstück trägt die Bedingungen für das Zeitmaß, in dem es abzulaufen hat, unfehlbar in sich". An anderer Stelle klagt er darüber, daß "Tempoverschiebungen innerhalb der Akte noch viel zu wenig angewendet werden. Und doch lassen sich durch wohlüberlegte Tempoverschiebungen, die allerdings von den Schauspielern auch mit aller Schärfe gebracht werden müssen, ganz außerordentliche Wirkungen erzielen." Die nahe Beziehung von Tempo und Grundton besteht auch zwischen den dargestellten einzelnen Charakteren. H. vergleicht den szenischen Ablauf mit einer Fuge. Das Thematische und die Durchführung schlingen sich harmonisch durcheinander, bis sich das "anscheinend Gegensätzliche in dem Schlußakkord auflöst". Röscher sagt (39) sehr ähnlich: "Jedes dramatische Werk bedingt einen gewissen Grundton, durch dessen Wiedergabe wir in die poetische Atmosphäre des Werkes erhoben werden". Bezüglich H.'s Forderungen an den Regisseur besagen beide Äußerungen, daß der Regisseur nicht nur den Darstellern die Verhältnisse der einzelnen Charaktere zueinander klar machen soll, sondern, daß er auch selbst die Tempi, in welchen die einzelnen Charaktere gesprochen werden müssen, ordnet.

Aus dem Verlangen nach Stilreinheit lehnt H. jede Zwischenaktmusik, jedes Füllsel zwischen den Szenen, das dem Zuschauer über die Pause hinweghilft, ab. Er hielt es noch für nötig, zu erwähnen, daß es unmöglich sei, das Ballett "Die Puppenfee" zusammen mit dem "Fidelio" aufzuführen. Auch die über den Naturalismus, dergleichen war auch früher üblich, beibehaltene Angewohnheit, Pferde, Hunde und allerlei Getier auf die Bühne zu bringen, lehnt er schärfstens ab. So auch Kilian (26). Kinder auf der Bühne spielen zu lassen, hält H. für Sentimentalität, weil dem Kind alles Künstlerische abzusprechen ist und "die hohe Stimme auf die Dauer nicht zu ertragen ist."

"Wenn jemand seine Sensationsgelüste befriedigen will, soll er in den Zirkus gehen", deren Zahl H. aus diesem Grunde zu verdoppeln empfiehlt (2), "damit nur die Schaubühne rein bleibt".

Reformvorschläge zur Illusionsbühne. H.'s Reformvorschläge sind der Nachklang langer Auseinandersetzungen, die bei Tieck begann. Tieck bekämpfte eifrig die Verdrängung der Dicht- und Schauspielkunst durch die Ausstattungskunst, und Ernst Leopold Stahl schreibt (40), daß "die Münchener Shakespearebühne der offenen Opposition gegen das um 1890 herrschende Theaterwesen entsprang, das in zwei verschiedenen, untereinander selbst wieder konträren Formen zum Ausdruck kam. Einmal im eigensüchtigen Virtuositentum in der Schauspielkunst, das sich in willkürlichen Ausdeutungen und Entstellungen des Dichtwerkes in den Vordergrund drängte. Zum andern im Meinungertum mit seiner Betonung der Wirklichkeitsnähe einer dramatischen Schöpfung und seiner üppigen Theaterapparatur". H. will eine Schaubühne (2) "im Sinne der englischen Vorlage" aber unseren heutigen Verhältnissen angepaßt. Den Hauptfehler bei Tieck nennt H. die Übernahme von Elementen der modernen Illusionsbühne auf die "primitive Anordnung des englischen Volkstheaters, ohne sie erst entsprechend umzuformen".

Im Grunde war der Tieck'sche Restaurationsversuch der Shakespearebühne ein Archaismus und insofern ohne Einfluß. Denselben Fehler beging die Münchener Shakespearebühne, von der H. (2) sagt: "Die Münchener Shakespearebühne ist eben eine Zwittererschöpfung, also das Schlimmste, was uns in der Kunst begegnen kann. Die Münchner übernahmen Dekorationen der Illusionsbühne, um ihre "primitive Szene" damit "aufzuputzen". Auch Ernst Leopold Stahl spricht von einer "Zwittererschöpfung". Trotzdem erkennt er im Gegensatz zu H. den Beitrag der Münchener Shakespearebühne (40) "zur Reinigung und Erneuerung der deutschen Schauspielkunst" an. H. meint (2), diese Versuche hatten nur "geschichtlichen pädagogischen Kuriositätenwert".

Die Unangemessenheit aller Shakespeareinszenierungen veranlaßten H., selber eine Lösung zu finden. Bei Wagner finden wir den Satz (45) "So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst". H. entwickelte die "Idealbühne", auf der er Hamlet und Faust, die Stahl (40) "Demonstrationsstücke jeder Geistesbühne" nennt, gab. Es gelang H. in seiner Hamletaufführung,

ohne Zugeständnisse an die Illusionsbühne die gleichzeitig doch für jede große Dichtung verwendbare und in den Einzelheiten veränderliche Grundform zu schaffen. H. hatte aus den Münchener Versuchen die Konsequenz gezogen, und das Bühnenbild einheitlich, symbolisierend aufgebaut. Er wechselte nur die Hintergründe. Für die Innenszenen wurden Gobelins, für die Außenszenen flächige Versatzstücke verwendet. H.'s "Idealbühne" war, da sie alle Inkonsequenzen vermied, erst die Erfüllung der Münchener Shakespearebühne, erst die lebensfähige Ausprägung derselben und hat unter den verschiedensten Namen ihre Nachahmung in der Provinz gefunden.

H.'s Inszenierungsgedanken machten den Weg frei für die aufs Wesentliche konzentrierten Darstellungen. (Näheres s.Diss. Jürgen Bengsch, München 1951).

b) Der Dramaturg

Der Dramaturg vereinigt sich heute mit dem Regisseur meistens in einer Person. Andernfalls steht neben dem Regisseur der die Literatur kennende Berater. H. sieht den günstigsten Fall darin, wenn der Intendant in sich den Dramaturgen und Regisseur mit dem geschäftlichen Unternehmer vereinigt. Er nennt sie aber selbst eine ideale Forderung.

Der Dramaturg hat die eingehende Literatur kritisch auszuwählen und theatermäßig herzurichten. Niessen schreibt (34): "Daß im Bereich der Dramaturgie viele Bemühungen wissenschaftlichen Charakter haben" und fährt fort "so gilt auch hier über das bloße Wissenschaftliche hinaus die tätige künstlerische Haltung". Dasselbe meint H. in umständlicher Formulierung. Kaibel (25) schreibt: "Der Dramaturg muß alles können, was der Spielleiter braucht, er muß demnach Fachmann im umfassendsten Sinne sein, denn nur diese Eigenschaft verbirgt die Gabe, die Aufführungsmöglichkeit eines Werkes abzuschätzen. Weiter schreibt er: "Der Dramaturg muß eine ziemlich genaue Kenntnis der literaturgeschichtlichen, gesellschaftlichen und der dramatischen Entwicklung, ein sicheres Gefühl gegenüber den zeitgenössischen

Strömungen, ein verständnisinniges, freundliches Fördern dramatischer und schauspielerischer Möglichkeiten besitzen." Mit der an sich notwendigen Kenntnis von Bühne, Schauspieler und Aufführungstechnik decken sich der Aufgabenkreis des Dramaturgen und Regisseurs. H. schreibt: (2) "Die Tätigkeit des Dramaturgen und Regisseurs kann eben nicht scharf gegeneinander abgegrenzt werden".

H. legt die Funktion des Dramaturgen intimer aus, indem er sagt: "Der Dramaturg hat im Großen die Verantwortung für den an einer Bühne herrschenden Geist zu tragen. Er ist das literarische Gewissen seines Lektors". Neben der Betonung, die H. auf die kritische Seite des Dramaturgen legt, gibt er dem Dramaturgen ein stark pädagogisches Gepräge. Er soll das Publikum durch "gut geschriebene Artikel in der Tagespresse" über schwierig zu erfassende Uraufführungen unterrichten. Er soll "bildungsbedürftigen Schauspielern" mit Rat und Tat zur Seite stehen.

Von der Persönlichkeit des Dramaturgen verlangt H. "eine große Menschen- und Weltkenntnis". Diesen Posten mit jungen Menschen zu besetzen, hält er für verkehrt. Er schreibt (2): "Auf diesen Posten gehört ein reifer und ganzer Mann, der Lebens- und Bühnenerfahrung besitzt". Er soll "gewinnende Umgangsformen (eine Eigenschaft, die jedem Menschen zu wünschen ist, Anmerkung des Verf.) und eine starke menschliche und künstlerische Eigenart haben".

Der Einwand, daß nur ein Künstler mit tief ethischer Einstellung beeindruckende Leistungen vollbringt, entspringt der klassizistisch-optimistischen Haltung H.'s, sie zu einer *conditio sine qua non* zu machen, ist ein ästhetisierender Irrtum. Artur Kutscher (29) meint dann auch, daß ein Mensch, an den die Forderung allseitiger Kenntnisse und Begabungen gestellt wird, "gar nicht reif und ausgerundet zu sein" braucht. Ja man ist aber geneigt, daß die "Anschmiegsamkeit" und die "Selbstentäußerung" (ebenda), die dieser Beruf erfordert, genau des entgegengesetzten Charakters bedürfen. Demnach wären besonders charakterliche Qualitäten - die selbstverständlich in jedem

Beruf erwünscht sind - kein Spezifikum, das jemanden zum Dramaturgen geeigneter macht.

Der Dramaturg ist für die Bearbeitung der Stücke da, er hat (H. (2)) sie "bühnenfähig zu machen" und ist für die Aufstellung eines "ausgewogenen Spielplanes" verantwortlich.

Die an sich etwas unglückliche Situation des Dramaturgen zwischen Praxis und Theorie, nach innen (innerbetrieblich) und nach außen (Presse, Zuschauer, Stadtverwaltung) wirken zu müssen, macht seine Stellung zu einer von allen Seiten angegriffenen Position. Er ist, da an allem beteiligt, immer derjenige, der an allem schuld ist. (H. (2)) "Die Abneigung der Schauspieler gegen alles Theoretische" führt zu seiner Unterschätzung. So ist es nur zu verständlich, wenn H. schreibt (2): "Der Dramaturg spielt beim Theater nur zu oft die Rolle einer komischen Figur".

H. verlangt vom Dramaturgen, daß er die Verhältnisse seines Publikums kennt und danach in der Anordnung des Spielplanes für "gemischte Kost" Sorge trägt. Er soll die "wechselnden Bedürfnisse", sogar die Jahreszeiten berücksichtigen. So schreibt H. (2): "Überhaupt sind die verschiedenen Phasen des gesellschaftlichen Lebens, sind der Karneval, Kongresse und andere den Theaterbesuch in dieser oder jener Hinsicht beeinflussende Veranstaltungen bis hin zu den logischen Eigentümlichkeiten in Rechnung zu stellen".

Der Theaterplan kann auf diese Weise in der eigentümlichen Entsprechung der Verhältnisse sehr enge Beziehungen von Geistigkeit und Aktualität aufzeigen.

c) Opernregie

H.'s Erörterungen über die Oper und ihre Theatererscheinung, über die Oper als Teilerscheinung des heutigen Theaters, als Ausdruck eines besonderen Gestaltungswillens, sind bis heute, neben der in den letzten Jahren erschienenen Arbeit von Ludwig Skraup (47), ziemlich der einzige Versuch, Grundsätzliches über die Oper auszusagen. Bis heute sind die Forderungen H.'s, daß

das Musikdrama ebenso wie das Schauspiel ein Drama innerer Auseinandersetzung ist, keineswegs erfüllt.

Erst in den letzten Jahren beginnen die Opernbühnen von den alten traditionellen Dekorationen und Wagner-Idyllen abzugehen und der Substanz und Eigenheit der Oper entsprechende Inszenierungsweisen zu schaffen. Die Situation der Opernaufführungen blieb ungelöst.

Bis heute ist es eine verbreitete Meinung, daß Opern an sich unspielbar sind; zum mindesten wird auf das Spiel kein großer Wert gelegt. Dafür will man sich an der Aufmachung entschädigen. Dieses Nachgeben des Theaters verhinderte die Entwicklung der Form, die nötig ist, um den Gehalt des jeweiligen Werkes lebendig zu machen. - In diesem Sinne ist selbstverständlich nicht an eine Aufführung im Sinne der Musikdramen Wagners zu denken, sondern an die Idee der künstlerisch angemessenen Darstellung der Dramen, nach Maßgabe ihres musikalisch-dramatischen Gehaltes. - H. wendet, darin ungenau, den Wagnerischen Begriff "Gesamtkunstwerk" als szenischer und musikalischer Ablauf, als Prinzip jeder Opernaufführung an.

Begrenzt nur für Wagner anwendbar, ist der innerlich widersprüchliche Begriff "Gesamtkunstwerk", in der gedachten Bedeutung einer neuen Kunstgattung, allgemeingültig überhaupt nicht anzuwenden.

Die Unerträglichkeit der Handlung in vielen Opern liegt nicht an der Darstellungsmöglichkeit der musikalisch gedehnten Handlung, sondern an den stereotypen Bewegungen der Sänger und dem im allgemeinen ungenügenden Verantwortungsbewußtsein im Operntheater. Natürlich verbindet sich nicht ohne weiteres mit dem Gesangstalent ein schauspielerisches. Mit Ausnahme des Tenors aber verbindet sich bei allen anderen Stimmlagen der Größe der Stimme eine elementare seelische Kraft und Vitalität, - in denen das schauspielerische Talent beinahe ausschließlich begründet ist, - die gesteigert werden durch die musikalische Stimmulanz, ein Faktum, das dem Schauspieler in dem Maße nicht gegeben ist.

Die Schwierigkeit mimischer Aussage liegt in der verlängerten oder gedehnten Gebärde.

Ob die Unfähigkeit der Inszenierungen den Zuschauer zur Teilnahme an der Handlung zu bewegen oder die Interesslosigkeit derselben schuld an der Vernachlässigung des Darstellerischen sind, kann mit Sicherheit nicht festgestellt werden, obgleich es eine Zeit gab, in der 'Iphigenie auf Aulis' im Parkett stehende Offiziere zu vaterländisch zornigem Säbelgerassel veranlaßt hatte (Nietzsche (35)). (Sieht man von der Fehlwirkung ab, ist eine Wirkung des dramatischen Vorgangs auf den Zuschauer vorhanden gewesen.) Tatsache ist, daß wir eigentlich nur beglückt sind, Musik zu hören.

Es ist etwas anderes, ob wir eine Oper ansehen oder symphonische Musik hören. Die Substanz kann die gleiche sein, die Form ist verschieden. Es handelt sich hierbei nicht um musikformale Unterschiede, sondern die Oper ist eine in verschiedenen seelischen Abläufen einander entgegengesetzte theatralische Auseinandersetzung in musikalischer Bewegung, während die symphonische Musik - abgesehen von der Programmmusik - üblicherweise "absolute Musik" benannt, abstrakte Spannungen erzeugt. Als Letztes soll die schwere Verständlichkeit des Textes erwähnt werden, die dem Zuschauer stark zu schaffen macht und ein Unmaß an Aufmerksamkeit erfordert, wenn er unvorbereitet einen unbekannten Text verstehen will. Die Kenntnis des Textes ist die erste Bedingung, ohne die man den Vorgängen der Bühne fast nicht zu folgen vermag.

H. schreibt (2): "Die Tätigkeit des Opernregisseurs ist nicht nur innerlich komplizierter, sondern auch äußerlich umfassender als die des Kollegen vom reinen Wortdrama". Bei näherem Zusehen hält diese Behauptung nicht stand. H. behauptet: "daß die Studien des Operndarstellers zur Erzielung einer völligen Kunstgemeinschaft schwieriger sind... und die szenischen Anforderungen umfassendere und längere Proben als das Schauspiel verlangen." Der technische Apparat einer Oper ist durchschnittlich größer als an einem Schauspielhaus, obwohl damals das Deutsche Theater in Berlin und heute das Schillertheater und

manch anderes Theater mit demselben technischen Apparat arbeiten wie die großen Opernhäuser. Der Aufwand für Oper und Theater ist ähnlich. Die Oper wendet, da eine Inszenierung bis zu zwei Jahren und mehr im Repertoire bleibt und ihre Einkünfte höher sind, mehr für die Ausstattung auf.

Wir sind der Meinung, daß ein Schauspielregisseur mit wenig Mitteln die schwierigere Aufgabe zu bewältigen hat, wenn er eine wirkungsvolle Inszenierung schaffen will. Noch weniger zu begründen ist die Behauptung H.'s, daß "die Erzielung einer Kunstgemeinschaft" - gemeint ist das stilvolle Zusammenwirken aller Künste - schwieriger sei als im Schauspiel. Das Schauspiel arbeitet mit denselben Elementen; zwar nicht in demselben Ausmaß, aber doch in solchen Verhältnissen, die jeden Stilbruch deutlich bemerkbar machen. Es ist eine Tatsache, daß eine gewöhnliche Opernaufführung einen befriedigenderen Eindruck macht als eine Schauspielaufführung höheren Stiles, denn das musikalische Element gibt der Opernaufführung von vornherein eine größere Einheitlichkeit und Harmonie, die vom Regisseur des Schauspieles erst in der Aufführung hineingearbeitet werden muß. Die klassischen Dramen erfordern durch den häufigen Szenenwechsel - man denke z.B. an Shakespeare - eine größere dekorative Verschiedenheit in einheitlichem Stil als die klassische Oper.

Die Oper gestattet eine sorgfältigere, vielfältigere Ausstattung als das Schauspiel mit seinem häufigen Szenenwechsel.

Kilian hält H.'s Behauptung für irrig (26), "weil die Darstellung des Wagnerschen Musikdramas - wie er H. zu verstehen glaubt - in ihrem wichtigsten Teil, einer stilistisch-einheitlichen Wiedergabe, einen nicht zu unterschätzenden Vorsprung vor dem Schauspiel genießt".

Dazu war Wagner sein eigener Regisseur.

Wir wiesen oben schon darauf hin, daß H. die Aufgaben und Bedeutung des zukünftigen deutschen Theaters darin sah, die "Bühnenkunst" zu schaffen. In diesem Sinne sieht er auch das

"Worttondrama" - an anderer Stelle "Musikdrama" genannt - dem "Wortdrama" - "beiden Seiten der menschlichen Seelentätigkeit, dem Verstande und dem Gefühl in gleicher Weise genügt". Die Begründung folgt sogleich, weil durch "eine Verschmelzung von Wort und Ton oder besser durch das Aufsteigen von Wortsätzen zu Tonphrasen nicht nur eine einfache Summe, sondern erheblich gesteigerte Ausdruckswerte" gegeben werden.

Schauspiel und Oper sind Teile des Theaters. Im Schauspiel herrscht primär das Wort, in der Oper die Musik. Und trotz des häufig zu Grunde liegenden dramatischen Textes wird der szenische Vorgang von der Musik getragen. Daß H. praktisch genauso denkt, zeigt seine Äußerung, in der er vom Regisseur der Oper Musikalität verlangend, fordert, die Operninszenierung nicht an den Bewegungsstil im Schauspiel anzulehnen, sondern, daß "der grundlegende Regieeinfall aus der musikalischen Substanz zu gewinnen" ist. H. ist sich des Widerspruches dessen zu seinen Gedanken über das "Gesamtkunstwerk" nicht bewußt. Seine Gesamtheit, bestehend aus der Gleichwertigkeit aller Künste, erlaubt nicht, den grundlegenden Regieeinfall aus einem Teil zu entwickeln. Außerdem nehmen wir die späten Wagner'schen Musikdramen und Pfitzners 'Palestrina' außerhalb der musikalisch-theatralischen Opernform an. Das Gedankliche dieser Stücke läßt sich schwerlich in die nach Äußerlichkeit drängende theatralische Aufführung einpassen. In der ethischen Oper vereinigt sich Philosophisches mit Opernmusik. Hier verlangt der problematische Inhalt eine Inszenierungsweise, die wie beim Schauspiel von der Persönlichkeit des Regisseurs abhängig ist. Sie entzieht sich jedenfalls der stilistischen Erfäßbarkeit aus gültigen Grundsätzen prinzipieller Art. Es wäre daher falsch, den Stil aus der musikalischen Substanz herzuleiten.

Sind die theoretischen Absichten H.'s auch nicht ganz miteinander in Einklang zu bringen, so zeigen seine praktischen, szenischen Forderungen eine dem Inhalt und der Form gerecht werdende Einstellung.

Partitur. Es ist selbstverständlich, daß die Partitur dem Regiebuch näher kommt als das gedruckte Drama. Nicht nur die direkten Vorschriften, sondern auch das Deutbare in dem musikalischen Ablauf enthalten beinahe gleichbedeutend die szenischen Forderungen. H. schreibt (2): "Es gibt für die Oper nur ein Regiebuch, und das ist die Regiepartitur". Genauso sagt Kutscher (29): "Der Charakter der Partitur bestimmt den Regiestil." H. (2) verlangt in diesem Zusammenhang "den engen organischen Zusammenschluß des Orchesters und der Szene" und "einen einzigen selbständigen Leiter der Aufführung, der nur noch... den Dichter-Komponisten über sich hat".

Das Tempo einer Opernaufführung ist festgelegt im Gegensatz zum Schauspiel, wo es erst vom Regisseur bestimmt wird. Auch dem Sänger ist dadurch eine ungehinderte, umfassendere Bewegungsfreiheit genommen. Das Spiel der Gebärde regelt sich also bei der Operndarstellung nach Maßgabe des rhythmischen und motivischen Ablaufs der Musik, die wie H. schreibt: "Das Gegenwärtige durch Anklingenlassen des Vergangenen und Zukünftigen begründet". H. nimmt demnach in allen Opern etwas Gemeinsames an, das gewissermaßen auf kosmische Zusammenhänge anspielt.

Sprache und Gesang. Verständlichkeit, Artikulation und Betonung sind an sich die Grundbedingungen jeder Aufführung. Wie wenig aber die Sänger darauf Wert legten, zeigt der berühmte, dringliche Appell Wagners an seine Sänger anlässlich der Premiere von 'Tristan und Isolde' in Bayreuth: "Letzte Bitte! an meine lieben Genossen, Deutlichkeit! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache". Auch H. sah überall die große Vernachlässigung der Sprache. Er schreibt (2): "Mag der Inhalt noch so banal sein, der Zuhörer kann die Worte zum Verständnis des Ganzen nicht entbehren". Die Schuld an der Vernachlässigung des Wortes gibt H. den Übersetzern der Operntexte. "Dabei wurden", wie H. schreibt, "die einzelnen Worte und Silben von handwerksmäßigen und unmusikalisches Übersetzern zumeist quantitativ falsch auf die Notenwerte verteilt. Musikakzent und Sprachakzent ergaben dann

zweierlei". H. schreibt, daß die Willkür des Übersetzers sogar so weit ging; daß er, um den Endreim zustande zu bringen, Wortumstellungen vornahm, die sinnentstellend waren. Den Sängern galt deshalb der Text als Nebensache und sie meinten, daß es allein auf den Gesang ankäme. Diese Nichtachtung des Textes wurde auch auf die deutschen Originalopern übertragen. Dazu hält H. die deutsche Sprache, in der ein, wie er es nennt, "ausgesprochenes Akzentgesetz" herrscht, nicht für so geeignet, wie die romanischen Sprachen, "weil die einzelnen Phrasen (der romanischen Sprache) willkürlicher akzentuierbar sind". Sicher trifft diese Behauptung auf das Italienische zu. Daß die anderen Sprachen den gleichen Vorteil besitzen, dürfte einer näheren Untersuchung nicht standhalten.

Bewegung. H. schreibt (2): "Die Wurzel der musikdramatischen Gebärde ist der Tanz, zu der auf einer höheren Stufe das Wort hinzukommt. Die Ausdrucksweise des Musikdramas beruht auf zwei Dingen, auf dem Gebärden- und dem musikalischen Rhythmus... - ersterer nimmt letzterem die metronomische Starre - ... und auf dem Kunstgesang".

In der Oper beschränkt sich das Gebärdenspiel auf das Grundsätzliche. "Es ist", wie H. meint, "die Boredsamkeit im engeren und eigentlichen Sinne". H. will damit sagen, daß das Charakteristische, Symbolische, der musikalische Gehalt in der Bewegung sichtbar wird. Die Bewegung erläutert in den Grundzügen den allgemeinen Ablauf und ist somit der Sänger nicht gleich dem Schauspieler, wie H. sagt, "Element des Theaters, sondern Faktor des Ausdrucks neben anderen" (siehe auch Leonhard Fürst (48)).

H. schreibt (2): Die "nicht allein auf musikalischen Werten beruhende Musik Mozarts, die ohne die dramatische Situation allzu stark untermalende Effekte nur im leichten Gekräusel ihres Weges zieht, verweist den Darsteller auf die Mittel der rezitierenden Schauspielkunst. Diese im Sinne des von H. erstrebten "Gesamtkunstwerks" - das der "Ausdruck höchster ethischer Werte ist - negative Beurteilung der Mozart'schen Opern folgt aus der oben dargestellten Kunstanschauung H.'s; H. empfindet die große Beweglichkeit

des Mozart'schen Opernstiles als Mangel, nicht vom Musikdramatischen erzeugt. Diese Opern lassen wegen des - wie H. schreibt - "mangelnde(n) Pathos nur diese (die schauspielerische) Bühnendarstellung zu".

Scharf verurteilt H. die Leistung der Opernchöre. Die Beteiligung der Chöre am Spiel nennt er "einen frommen Wunsch". Den Chorsänger der Provinz vergleicht er mit dem Bühnenarbeiter: "Er ist nichts als Handwerker". Soweit der Chor nicht ins Spiel mit einbezogen werden kann, verlangt H., daß er wenigstens in "harmonische Bewegung gerät", selbstverständlich, ohne dadurch den Bühnenvorgang zu stören. H. schreibt (2): "Die beschränkten Spielverhältnisse der Drehbühne verlangen... musikalische Sicherheit und umfassende darstellerische Begabung: sie verlangt Chorschauspieler".

Wie Bulthaupt schreibt H., daß sich gewisse ästhetisch-theoretische Normen auch für die Bühnenkunst mit Hilfe gemeinkünstlerischer Analogien herauskristallisieren lassen, doch müssen diese Normen für jeden "einzelnen Fall der dramaturgischen Praxis selbständig umgewandelt werden". D.h., daß jede Inszenierung dem Regisseur immer wieder ein Problem wird. An anderer Stelle sagt H. (2): "das Kunstwerk ist unausschöpfbar". D.h. jeder neuen Zeit ist eine andere Seite im Kunstwerk (Dichtwerk) wichtig.

H. schreibt: "Jede Inszenierung bestimmt sich durch eine ästhetisch-zwangvolle innere Notwendigkeit. Unter "innere Notwendigkeit" ist hier die Synthese aus ewig Gültigem und zeitlich Vergänglichem, die Darstellung des transzendentalen Inhalts, mittels "auf der Höhe der Zeit stehender Konventionen" (Ortega y Gasset (36)), zu verstehen.

Die Erfüllung dieser auf ästhetische Normen gegründeten Inszenierungsforderungen sieht H. an der Pariser Oper. Vor allen Dingen "die Leichtigkeit und Sicherheit in der formalen Gestaltung" wird von H. bewundert. Ganz im Gegensatz zu den deutschen Bühnen, wie er weiter meint, "fällt die kulturhistorische und auf rein menschliche Rücksichten begründete Einheitlichkeit und Schlagkraft der Grundstimmung auf: der ästhetisch-

sichere Wurf beim Festlegen und Beobachten der Stilbedingungen. Die Bewegung der Sänger und des Chors haben ihren bestimmten Anfang und ihr bestimmtes Ende". Wagner sagte schon (45): "daß die Opera comique die besten Talente besitzt und ihre Vorstellungen ein Ganzes, Eigenes geben, welches wir in Deutschland nicht kennen". An der komischen Oper hat H. seine Forderungen an das moderne Theater nahezu erfüllt gesehen. "In Frankreich", so schreibt H. "haben wir es also nicht so sehr mit Opernsängern zu tun als mit Opernschauspielern, was bei uns in Deutschland allerhöchstens für den sogenannten Tenorbuffo und die Soubrette zutrifft". Auch im Ensemblespiel sieht er hier Großes geleistet. H. schreibt (2): "Paris kennt keine Tonprotzen. Die Stimme ist letzten Sinnes auch in der Oper das Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck"; er fährt fort: "In der Oper soll singend gespielt werden".

Mängel, wie "flache Tonbildung", fehlende "dynamische Übereinstimmung des Gesangs- und Orchestervortrages" und der "schlecht vom Rezitativ abgehobene Arienstil" finden H.'s Verurteilung.

Die Aufführung der Großen Oper nennt H. "veraltet, verstaubt und verkitscht". H. schreibt (2): "Was auf dieser Bühne vorgeht, will nichts als die Fesselung des auf Nervenreiz eingestellten, von Tagesgeschäften ermüdeten Parisers". Er fährt fort: "Was hier herrscht, ist das Pathos, das bald in allerlei Geziertheiten, bald in rohe Kraft ausbricht, ... das den Zuhörer reizt und entnervt". Ein Urteil, das wir in Abwandlungen bei H.'s Zeitgenossen wiederfinden. Die 'Grand Opera' mit ihrem Prunkstil repräsentiert die konservative Seite der Franzosen, die ein seltsames Gemisch von Avantgarde und Reaktion sind.

H. bringt den Unterschied der beiden Opern auf eine Formel und schreibt: "Die Grand Opera huldigt romanischen (italienischen) Kunstprinzipien, die Komische Oper im Grunde germanischen (deutschen) Kunstprinzipien. Die Komische Oper stellt einen der größten Triumphe Wagner'schen Geistes dar".

7. Bühnenbild.

H. schreibt (2): "Kunst ist Unwirklichkeit, zumindest eine nach besonderen Gesetzen gebildete zweite Wirklichkeit". Die "Kunstwahrheit" der Bühne unterliegt "einer steten Veränderung durch die Zeit, durch die sittlichen und ästhetischen Bedürfnisse der Rassen, Völker und Stämme". Deutlich spricht daraus der ewige Wandel und die Veränderlichkeit des Szenischen-Räumlichen und Bühnenbildnerischen.

Das Bühnenbild macht H. abhängig vom Zeitgeschmack.

H. legte den Regiebemerkungen der Dichter wenig Wert bei. Für das Bühnenbild lehnte er ganz und gar jede Anlehnung an vergangene Ausstattungen ab. Emil Pirchan schreibt (37): "Täuschung, bewußte Täuschung, das ist die ewig große Kunst des Theaters". H. meint dasselbe, wenn er schreibt (2): "Die Bühnenkunst soll die schwierige Aufgabe lösen, jeden Einzelnen in die Illusion zu versetzen". Im Folgenden schreibt er zwar: "Nicht Delusion (Täuschung), sondern Illusion (Schein) ist der eigentliche Zweck des Schauspieles". Wir können dazwischen keinen wirklichen Unterschied machen. Vor allen Dingen kann H. nicht ernstlich etwas anderes meinen, ohne seiner Kunstauffassung zu widersprechen.

Das alte, von Wagner gefundene Regiemittel, vor Beginn der Aufführung den Zuschauerraum zu verdunkeln, hält H. für besonders wichtig, um in dem Zuschauer die Empfänglichkeit und Illusionsbereitschaft zu wecken und ihn auf das Aufgehen der Szene vorzubereiten. Heute ist die Verdunkelung des Zuschauerraumes Konvention geworden. Häufig kann man feststellen, daß die Verdunkelung gleichzeitig mit dem Aufgehen des Vorhanges geschieht. Verdunklung ist ein Faktum, dem heute von der Regie sichtlich wenig Wichtigkeit beigemessen wird.

H. zählt das Bühnenbild im Gegensatz zu Kutscher, der es zu den Hilfskünsten zählt, zu den Elementen des Theaters; "weil ihm (dem Publikum) die nötige Phantasie fehlt", bedürfen sie dringend des Bühnenbildes. H. schreibt (2): "Die Zuschauer fordern die Dinge möglichst der Tatsächlichkeit nachgebildet zu sehen, wenn auch in stilmäßiger Vereinfachung, (die das)

moderne Theater zu geben wünscht".

H. meint: "All das Unsagbare, das Verschwommene, Gespenstische, kann heute nur vom Bühnenbild her geleistet werden. "Der Maler kann es", schreibt H. und weiter, "der Regisseur kann es nicht".

Der letzteren Meinung können wir uns nicht anschließen, denn es gelingt dem Regisseur oder dem Schauspieler sehr wohl, eine Gestalt so zu formen, daß ihr mehr Unheimliches als Realität anhaftet.

H. schreibt (2): "Sein (des Regisseurs) Wollen scheitert stets an der Körperlichkeit, die auch in der besten Verkleidung ihre menschliche Realität nicht abstreifen kann. H. sieht, wie oben berichtet, erst in der Heranziehung aller anderen Künste die volle Illusionskraft des Bühnischen. Die Frage, auf welche Art und Weise die Malerei die Atmosphäre schafft, beantwortet H., daß dieses nicht auf naturalistische Weise geschehen kann, denn sie wirkt lächerlich auf uns, sondern sie hat so zu geschehen, daß mit Hilfe "verschiedener Naturelemente verschiedene Naturstimmen erzeugt werden. Das Bühnenbild soll (H. (2)) "mit seinen nichtnaturalistischen Mitteln naturalistischen Stimmungsgehalt herstellen", wie wir ihn "in den Bergen und Tälern, im Walde und in der Heide selbst schon so oft erlebt haben". So schreibt H. (2): "Tatsächlich hat die Stimmung als das Primäre und die aus der Stimmung geborenen phantastischen Gebilde als das Sekundäre zu gelten".

Starke Stimmungswerte besitzen nach H. farbiges Licht und beleuchtete Farbe. Er schreibt: "Durch die Lichteffekte kann das vollends erreicht werden, was wir durch die Kunst und die Bühnenkunst ganz besonders erstreben: die Stimmung". Im Ganzen hält H. das Bühnenbild am geeignetsten, das durch starke Farbentwicklung "verständliche Symbolisierung", d.h. mit leicht erfassbarem Gehalt und stimmungsmäßiger Umrißzeichnung, sozusagen die Grundidee des Stückes ausdrückt.

Film im Theater. H. gibt seiner Ansicht darüber nicht eindeutig Ausdruck, denn die Erfahrung in der Verwendung der Kinematographie im Theater stand der frühen Entwicklungsstufe dieses Kunstzweiges gemäß noch am Anfang.

H. schreibt (2): "Mir will das nicht einleuchten, daß man den Kinemathographen für diese Zwecke verwenden kann". "Zwecke" bezieht sich auf die Sichtbarmachung des Unheimlichen und Geisterhaften. H. glaubt, daß die dem Theater fremde Illusions-sphäre des Films (Theater - räumliche, Film - flächige Wirkung) ohne die entsprechende Wirkung auf jenes bleiben würde. Er schreibt: "Der Kinematograph gibt letzten Sinnes doch Flächenwirkung, die zur Körperlichkeit der Szene in deutlich spürbaren Gegensatz tritt. Eher hält H. es für möglich, daß, wenn "die betreffenden (filmischen) Vorgänge soweit auf die hintere Bühne zurückverlegt werden", und durch Theatereffekte ihre filmischen Eigenschaften so weit wie möglich verdeckt werden, daß "dann der Widerspruch zwischen den beiden Erscheinungsformen den Zuschauer nicht zu Bewußtsein kommt".

H. lehnt einerseits ab, im Bühnenbetrieb "Theaterfremdes" zu verwenden, andererseits läßt er es zu, wenn damit eine geeignete Wirkung erzielt werden kann. H. ist demnach der Ansicht, daß eigentlich alles im Theater verwendet werden darf, so lange es in den Dienst der Darstellung inhaltlicher Werte gestellt bleibt und nicht dem "entfesselten" Theater dient.

Milieu. Trotz ihres ewig gültigen Inhaltes ist der Vorgang der meisten Stücke in eine bestimmte Epoche gelegt. H. schreibt (2): "Die Vorgänge sind äußerlich in der Kulturperiode anzusiedeln, die dem Dichter als Schauplatz seiner Handlung vorgeschwebt hat.

Wenn ein Vorgang in eine andere Epoche verlegt wird, muß auch die Denkweise der handelnden Personen geändert werden, **ganz** abgesehen davon, daß wir unter veränderten Umständen ganz andere Maßstäbe anlegen. H. äußert (2), auf eine Berliner Aufführung hinweisend: "Für Schillers 'Kabale und Liebe' Gehrock und moderne Frauenkleidung vorzuschreiben, muß ganz unsinnig erscheinen."

Historische Treue des Bühnenbildes. In der bühnischen Gestaltung ist hinsichtlich der historischen Verhältnisse "dem Gegenwartsgeschmack Rechnung zu tragen". Das bedeutet, daß es H.

nicht auf geschichtliche Treue in der Wiedergabe ankommt, sondern auf die stilistische Erfassung jener Zeit in moderner Schau.

Es gibt für keine Aufführung eine endgültige Form.

H. schreibt (2): "Historische Echtheit kann nur so lange statthaft sein, wie sie unseren ästhetischen Grundanschauungen nicht widerspricht". Damit ist im Gegensatz zu den Meinungen, die in der genauen historischen Wiedergabe das Ziel ihrer Aufführungen sahen, und den Naturalisten gegenüber der Schritt zu einer Auffassung getan, die heute zum Prinzip geworden ist.

H. lehnt den Archaismus in der Kunst ab. Der Geist einer Epoche muß äußerlich und innerlich in die Form des Zeitstils eingefast werden. Der 'historische Sinn' bemüht sich um die Erfassung der historisch-geistigen Situation und nicht um die Wiedergabe überholter Konventionen. H. schreibt: (2) "Die Dekorationen, die Requisiten und die Kostüme brauchen (also) nicht geschichtlich treu und nicht echt zu sein. Sie müssen nur so anmuten". Laube äußert (30) anlässlich seiner Aufführung von 'Hera und Leander': "Was wißt ihr denn von der Architektur jener ältesten, auch in Griechenland mythischen Zeit? Und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerks, die ich versinnliche, maßgebend für mich ist".

Bühnenbild und Regisseur. Die Einheit jeder Aufführung verlangt den Regisseur als verantwortlichen Leiter, wenn auch nur als "primus inter pares", wie H. schreibt. H. empfiehlt vor jeder Inangriffnahme eines Stückes, eine grundlegende Diskussion des Regisseurs mit seinen Mitarbeitern, ist aber der Meinung, daß nur der "Regisseur als Stilkünstler" den "grundlegenden Regieeinfall" haben kann. Der Regisseur ist es, der für die Einheit und die Aufführung "aus einem Guß" ausschließlich verantwortlich ist.

Seine Anschauung - immer geboren aus künstlerischer Verbindlichkeit gegen Dichter und Werk - ist maßgeblich. Das Bühnenbild entsteht deshalb grundsätzlich nach der Idee des Regisseurs, "nach eingehender Auseinandersetzung mit dem Bühnenbildner", schreibt H. Nur in der Durchführung, der Farbgebung und Wirksamkeit ist

dem Bühnenbildner bedingte Wirksamkeit gegeben. Wagner schreibt (45) im Zusammenhang der Bildgestaltung seiner Werke in einem Brief an König Ludwig: "Es möge mir (dem Regisseur) überlassen sein, meine Mitarbeiter mir unter solchen auszuwählen, die mir nicht ihre Ideen bringen, sondern vorerst die meinigen zu verstehen suchen". So kraß ist die Einstellung H.'s nicht. Sie liegt jedoch in derselben Richtung. H. verlangt eine große Anpassungsfähigkeit des Bühnenbildners. Er verlangt vom Bühnenbild "Scheinwahrheit". Das bedeutet, unter Beobachtung der Bühnengesetze soll in der Wirkung des szenischen Bildes Wahrscheinlichkeit erzeugt, mittels bühnischer Mittel auf den Zuschauer der Eindruck des Natürlichen ausgeübt werden. Das Bühnenbild, das ohne "zu einfach zu sein", wie H. schreibt, in seiner Beschränkung auf das Hauptsächliche, den wesentlichen Ausdruck der dichterischen Absicht zusammenfaßt, ist demnach am geeignetsten, den Zuschauer in die Illusion zu versetzen.

Für die Kostüme gilt entsprechendes. Scharf verurteilt H. die dramaturgische Unmöglichkeit, daß der Tenor "wie ein Pfau angezogen" auf der Bühne steht, ohne daß z.B. in 'Carmen', der Korporal, sein Vorgesetzter, entsprechend kostümiert ist. H. schreibt (2): "Meistens müssen sich die Sänger zweiter Partien mit alten Kostümen begnügen, während man für die Hauptrollen kein Geld spart... ohne daß man auf den Zusammenhang achtet."

H. vermied in seiner Tätigkeit möglichst jede Unechtheit. Er arbeitete nach dem Prinzip der natürlichen Einfachheit.

8. Schauspieler und Sänger

Das Problem der Schauspielkunst, ob sie zu den reproduzierenden Künsten - wie die interpretierte Musik - oder den schöpferischen gezählt werden soll, ist viel umstritten. H. schreibt (2) grundsätzlich: "Seine Bestimmung weist dem Schauspieler von Grund aus eine nachschöpferische Wirksamkeit zu". Kutscher nimmt eine scharfe Stellung dagegen ein, wenn er schreibt (29): "Ich kann den Begriff reproduktive Kunst überhaupt nicht gelten lassen und bin der Meinung, daß es nur eine Kunst und eine Nichtkunst gibt, aber nicht eine selbstschöpferische und eine

nachschöpferische". Kutscher ist der Ansicht, daß für den Schauspieler ähnliche Voraussetzungen zutreffen wie für den Maler, Dichter und Musiker. Julius Bab schreibt (5), das Verhältnis von Dichter und Schauspieler oder Dichtung und Schauspielkunst näher b zeichnend: "Der Schauspieler ist nach meiner Auffassung nicht der Diener des Dichters, oder doch wenigstens nicht mehr als auch der Dichter sein Diener ist, aber er kann die letzte Form zur Entfaltung seines Eigenlebens nur durch den Dichter erhalten". Er nennt es, "das Verhängnis seiner Kunst; es ist dies der zweite Preis, daß er an die vorgezeichnete Form des Dichters bis zu einem sehr hohen Grade gebunden ist", und beklagt den Schauspieler, weil "er auf ein fremdes Wort warten muß, um seine innersten Angelegenheiten, seine persönlichen Erlebnisse ... ausdrücken zu können". Goethes Bemerkung, daß er durch ausreichende Schulung aus jedem Grenadier einen brauchbaren Schauspieler machen könne, spricht der Schauspielkunst sogar den nachschöpferischen Kunstcharakter ab. Ähnlich schreibt Hebbel. Dagegen steht die andere Seite, meistens Schauspieler, die das Schöpferische unmäßig übertreiben und den Dichtertext nur als Vorwand ansehen, ihr 'ich' auszuspielen und den Inhalt des Stückes zu schauspielerischen Zwecken zu entstellen.

Die richtige Einstellung ist hier nicht der Kompromiß, daß Schauspielkunst und Dichtkunst beide etwas von ihren Ansprüchen aufgeben, sondern daß der Schauspieler sich in Freiheit, zugleich aber von jeder Willkür freier innerer Verpflichtung - das Prinzip alles Schöpferischen - , an das Dichtwerk begibt und es mit seiner charakteristischen Aussage füllt. Diese Freiheit ist es, von der H. schreibt (2), daß sie "die vollständige oder doch ausreichende Versöhnung der schauspielerischen Einzelpersönlichkeit und der dichterischen Persönlichkeit liefert" und darin ihre originale Leistung zeigt.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, in einem Exkurs auf die besondere Anschauung Bernauers (10) einzugehen, der in dem "Problem der Schauspielkunst eine offenbare Singularität" sieht. Das Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem Objekt (Dichtung) unterliegt einer anderen Gesetzmäßigkeit, im Gegensatz zu

den anderen Künsten, die entweder subjektiv (schöpferisch) oder objektiv (reproduzierend) sind: "Die Schauspielkunst sucht den Anforderungen einer objektiven Kunst zu genügen, ohne deren augenfällige Merkmale zu tragen. Es muß daher in ihr noch ein drittes Merkmal geben, das sich in keiner freischaffenden und keiner reproduzierenden, also überhaupt in keiner anderen Kunst finden läßt". Weiter schreibt er: "Das Merkmal der schöpferischen Künste besteht darin, daß sie sich ihr Objekt a priori selbst erschaffen. Das Merkmal der reproduzierenden Künste sehen wir in der Nachahmung des entogenen Objekts. Das Merkmal der Schauspielkunst ist die Exogenie ihres Objekts". Die Vergleichsmöglichkeit von Schauspielkunst und Musik weist Bernauer zurück, indem er sagt: "Die Entogenie im Musikspiel hat sich infolge des Mediums der Notenschrift der oberflächlichen Betrachtung bis heute anscheinend nicht so leicht entschleiern können... Der Komponist schreibt für den Musikspieler, er schreibt Musik, der Dichter schreibt nicht für den Schauspieler, er schreibt Dichtung". Bernauers hier verwendeter Begriff "Exogenie" wird deutlich an folgendem Beispiel: "Wenn ich ein Dichtwerk reproduziere, d.h. wieder hervorbringe, wiederhole, muß ich wieder ein Dichtwerk erhalten und zwar ein identisches oder mindestens ähnliches. Aber bei diesem Werk könnte nie ein Werk der Schauspielkunst herauskommen".

Die Schauspielkunst ist die einzige Kunst, in der der Künstler selbst das Material ist. Aus seinem Körper und seiner Stimme schafft er den künstlerischen Ausdruck. Fedor Stepun schreibt (43): "Daß die Eigenart der Kunst des Schauspielers darin bestehe, sein Erlebnis (Vision) nicht nur preiszugeben, sondern auch wieder in sich zurückzunehmen, daß er es nicht einem ich-fremden Material einformt, sondern seinem eigenen Ich, seiner Seele und seinem Körper. Der Schauspieler ist somit der einzige Künstler, der in seinem Werke gleichsam zweimal vorkommt: als Subjekt und Objekt, als formender Akt und als Material der Einformung".

H. (2): schreibt: "Er hat eben Schöpfer und Geschaffenes zugleich zu sein" und widerspricht sich selbst, wenn er (a.o.) ihm eine "von Grund aus nachschöpferische Wirksamkeit zuschreibt".

H. nennt die Schauspielkunst eine "Hilfskunst" (wieder zu verstehen mit seiner Definition "Bühnenkunst") im Gegensatz zu Kutscher, der den wesentlichen Träger der Theaterkunst im Schauspieler sieht. Er nennt den Schauspieler des heutigen Theaters "ein Mime von Adel" und drückt damit den Gradunterschied zum einstigen Mimen und den Schauspielern, die H. "eher zur Artistenzunft" gehörig nennt, aus.

H. vertritt die Ansicht, daß es zwei Arten der schauspielerischen Erfassung einer Rolle gibt (2): "Er, (der Schauspieler) kann entweder von der zwingenden, eingetretenen auf Wahlverwandtschaft bedingten Auffassung seiner Rolle oder bei schwächerer Impression erst nach minutiösem, gedanklichem Durchforschen aller Einzelheiten zu einer Gesamtanschauung gelangen". Ersterer schafft aus unmittelbarem (intuitivem), letzterer aus mittelbarem (reflektierenden) Erlebnis. Kutscher unterscheidet den "Ich-Spieler" und den "Er-Spieler". Der "Er-Spieler" schafft zwar aus indirektem Erlebnis, jedoch ohne dabei objektiver Künstler zu sein, denn "objektives Kunstschaffen gibt es nicht".

Die Schauspielkunst baut sich aus zwei Elementen auf. Eines ist die Körpersprache. H. geht soweit zu sagen (2): "Schauspielkunst ist Körperkunst". Die Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers hängt von der Aktionskraft seiner Physis ab - von der Kutscher sagt - die Körpersprache sei das Wesentlichste der Darstellung - , des Wortes, der Sprache ab und ist daher Darstellung, höchster Ausdruck des menschlichen Daseins. Das zweite Element ist das Wort, von dem H. sagt (2): "Das gewaltigste Instrument zur Erregung menschlicher Effekte (ist) das gesprochene Wort". Die Schauspielkunst bedient sich des Wortes wie jede andere Kunst, die ihr Objekt nicht als Mittel rational logischer, sondern künstlerischer Aussage benutzt. Diese Aussage kann in gewissem Sinne unvernünftig, alogisch sein.

"Zu dem Rationalen in der Sprache", schreibt H., "muß, um ihr Ausdruck zu verleihen, die verlebendigende Körpersprache treten". Das schreibt er uneingedenk dessen, was er über das Wort als Absolutes gesagt hat, nämlich, daß es "das gewaltigste Instrument zur Erregung menschlicher Effekte" ist. Für diese Ausdrucksweise gelten, wie H. meint, "natürlich die allgemeinen ästhetischen Grundsätze" damit, weil der Schauspieler der Wirklichkeit so nahe steht, die Handlung über den "Alltag" erhoben wird. "Der dramatische Charakter soll gleichzeitig als ein allgemeines, ideales und als ein individuelles, durchaus lebendiges Wesen vor uns erscheinen" schreibt Röt-scher (38). Damit die höheren Zusammenhänge offenbar werden, "ist", so schreibt H., "jede echte Kunst gleichzeitig idealistisch und naturalistisch". Ein gesunder Körper ist für den Schauspieler Bedingung: "nur ein körperlich durchtrainierter, ganz und gar gesunder Mensch sollte zum Theater gehen" schreibt H. Diese Meinung wird überall vortreten. Körper und Seele müssen geübt sein, damit in den gegebenen Momenten die richtigen Reaktionen hervorgerufen werden können.

H. gibt in einer langen, gründlichen Erörterung über die "Bedingungen" für den Menschendarsteller" als künstlerischer Persönlichkeit" Auskunft. Neben zahlreichen, physisch-psychischen Eigenschaften wie "Scharf- und Weitsichtigkeit, geläuterten Geschmack, technische Fertigkeiten und Selbstkontrolle" - Eigenschaften, die schon im Zusammenhang mit der Regie genannt werden - betont er die für einen Schauspieler unumgängliche notwendige Kenntnis der peripheren Bedingungen, nämlich das nötige Wissen auf den Gebieten der Psychologie, Ästhetik, Literatur und Geschichte. "Alles in allem erfordert der Schauspielberuf eine möglichst allgemeine Bildung, worunter man... natürlich eine möglichst geschlossene Herzens- und Geistesverfassung und nicht eine möglichst umfangreiche Summe umfangreicher Kenntnisse verstehen darf". Im Sinne dieser Herzensverfassung schreibt Julius Bab (7), daß es eine "wohl aufzuwerfende Frage ist, ob der elementare Bühnenkünstler, der Schauspieler in seiner Kunst durch Bildung gewinnt".

Brahm (11) sagt vom Schauspieler: "Er ist ein lebender Künstler, kein Kunsthistoriker und Antiquar". Die Ausdrücke Kunsthistoriker und Antiquar würden auf den Schauspieler zutreffen, der seine Rolle wissenschaftlich mit dem Intellekt komponieren würde, was in jeder Beziehung etwas anderes ausdrückt, als H. mit dem "reflektierenden Schauspieler" meint, denn in der Reflexion wird geistig-seelisch konzipiert. In der endgültigen Darstellung aber wird diese Bewußtheit 'vergessen'.

Ihering (22) verwendet die Begriffe "Blutschauspieler" und "ekstatische Gestaltung", die sich gegen jedes Psychologisieren wenden. Hilpert schreibt (20): "Nicht Konturen ziehen, die Gestalt von außen umreißen und eingrenzen, um dann an Hand von charakterisierenden Hilfskonstruktionen in sie hinein zu kriechen". Damit befindet sich Ihering in gewissem Sinne - denn auch H. hält das "Theaterblut" für letztlich entscheidend - Hilpert in offensichtlichen Widerspruch mit H.

Gegen Hilperts Ansicht ist der entscheidende Einwand zu machen, daß ein gerade für das Theater nützliches psychologisches Erkenntnis besagt, daß seelische Vorgänge, die sich äußern, durch den umgekehrten Vorgang hervorgerufen werden können. Das bedeutet, jede in eine Geste umgesetzte Empfindung kann auf dem umgekehrten Wege affektiert werden. Ein natürlicher Vorgang, über den man sich nicht klar wird, da die Motorik im allgemeinen von innen nach außen geht. Schon die Redensart "sich-in-Zorn-reden" besagt das. Die äußerliche Handlung schafft sich ein Äquivalent im Gefühl. Wie der Schauspieler die richtige Darstellung erzeugt, ist gleichgültig. Es können dafür keine allgemein gültigen Maximen aufgestellt werden.

H. behauptet (2): "Alles Schaffen, besonders alles künstlerische Schaffen ist niemals bewußtlos, sondern stets bewußt-voll". In dieser Meinung schließt er an Diderots 'parodie sur le comediën' und auch an Lessing an, der sagt (31): "Denn dies eben macht die Vollkommenheit der Schauspieler aus, wenn die Zuschauer eine wahrhafte Geschichte und keine Vorstellung einer erdichteten Begebenheit zu sehen glauben. Die Schauspieler aber müssen es niemals aus den Gedanken lassen, daß

sie nur vorstellende Personen sind und ihre Vorstellungen so wahrscheinlich machen müssen, daß sie den Zuschauer zu hintergehen imstande sein können".

Die gesellschaftliche Stellung. H. hält weniger die Veranlagung des Schauspielers als die Vorurteile der Gesellschaft dafür verantwortlich, daß der Schauspieler in der Gesellschaft ein Außenseiter ist.

Der Schauspieler lebt, wie jeder echte Künstler - manchmal nicht sichtbar - außerhalb des normalen gesellschaftlichen Rahmens.

H. geht es, wie aus dem Zusammenhang ersichtlich, nicht um eine Anpassung des Schauspielers an die Gesellschaft, sondern um seine soziale Anerkennung. Julius Bab schreibt (8): "Der Schauspieler ist seiner allerinnersten Natur nach nicht bestimmt und nicht gewillt, in der bürgerlichen Gesellschaft einen gefestigten Platz einzunehmen". H. möchte das Theater im Alltag von den Schauspielern vertreten sehen und beklagt sich über ihren tiefen Bildungsgrad. Er verlangt vom Staat, daß er sich der Schauspieler annehme, "wie er doch alle übrigen Kunstzweige mit großen jährlichen Geldsummen und zweckvoll eingerichteten Palästen zur Heranbildung ihrer Jugend bedacht hat. Vorher kann auch die öffentliche Wertung der Schauspielkunst und Schauspielkünstler nicht sonderlich steigen".

Sänger. Die Veranlagung der Sänger ist häufig der künstlerischen Gestaltung entgegengesetzt. Urteilt man über die Eignung eines Schauspielers nach seinen geistigen Qualitäten, nach seinem Vermögen innerlich erfaßte Rollen zur Darstellung zu bringen, entscheidet beim Sänger ein äußeres Moment. Seine Stimme, nicht seine Theaterbegabung ist ausschließlich maßgebend. Eine zufällige Ausbildung des Kehlkopfes ist für die Sängerlaufbahn schon Grund genug. Manche Stimmlagen sind in einem Volk von Natur aus selten. So kommt es, daß der Sänger oft, da er ohne jede künstlerische, ohne jede musikalische Gabe ist, dem Regisseur und Dirigenten eine ihren künstlerischen Absichten entsprechende Aufführung unmöglich macht. Ähnlich verhält es sich mit der äußeren Gestalt gerade der

Personen, die in den Titelpartien der gewöhnlich in hohem Milieu oder unter Heroen (Helden sind immer körperlich wohlgestaltet anzunehmen) verlaufenden Handlung singen.

Die Urteile H.'s über die Sänger sind sehr negativ: Die Sänger "beschränken sich meist auf Armbewegungen, ihre Haltung ist völlig indifferent; haben sie zu schweigen, bleibt der Körper völlig stumm". Ähnliche Kritiken finden wir bei Wagner und Gluck, die heftig gegen die schlechten, übernommenen Angewohnheiten der italienischen Opern und Sänger angehen. H. meint, ähnlich wie Wagner, daß an dem schlechten Zustand der Opernbühne die Sänger nicht allein die Schuld tragen. Die Hauptschuld tragen die Schulen. Er schreibt (2): "Zu jeder Art von künstlerischem Ausdruck fehlt uns die nötige Schulung. In den Schulen werden Sänger ausgebildet, aber keine Schauspielsänger.

Eine vollendete Technik des Sängers, verlangt H., ist die Bedingung jeder Aufführung. H. sieht also die stimmtechnische und schauspielerische Ausbildung, "wobei der Unterricht natürlich von vornherein auf die besonderen Anforderungen des Musikdramas anzulegen ist", als Erfordernis an, das bereits erfüllt sein muß, ehe der Sänger die Bühne betritt. Den schlechten Operntexten "und den auf die Notenwerte quantitativ falsch verteilten Worten und Silben" gibt H. die Schuld an der Vernachlässigung des Wortstils. Er schreibt: "Dieser Zustand ist soweit gediehen, daß manche Sänger sich um den Zusammenhang überhaupt nicht mehr kümmern und jeder Note ganz mechanisch die im Klavierauszug verzeichnete, zugehörige Silbe unterlegen". Eine deutliche Aussprache hatte jetzt für den Sänger keinen Sinn mehr. Allein auf den Gesang - so meint er nicht ganz zu Unrecht - käme es an. H. empfiehlt zur besseren psychologischen Erfassung der Rolle, daß "man Leseproben einrichten sollte". Wie beim Schauspieler will H. am Sänger den inneren Vorgang betrachten können. Die Person des Sängers wertet er als einen Teil des "Gesamtkunstwerkes".

9. Theaterschule - Theaterwissenschaft

a) Theaterschule

Jede Kunst kann in ihrem handwerklichen Können erlernt werden. Der Ruf nach Schauspielschulen ist älter; bereits Devrient, Wagner und Possart setzten sich dafür ein. Wagner fordert auf Devrient fußend, eine Schauspielerakademie. H. hält daran fest, und fordert, daß nach dem Vorbild Frankreichs ein Lehrpersonal aus den aktiv darstellenden Mitgliedern des Theaters gebildet wird. Die Schule hat für die "seelische und körperliche Kultur der Schauspieler" zu sorgen. Derselben Meinung ist Julius Bab (7). In einem Kapitel 'Erziehung zur Schauspielkunst' schreibt er, daß es nur drei Lehrer der Schauspielkunst geben sollte, nämlich den Turnmeister, den Dramaturgen und Regisseur. Der Dramaturg entspräche dem Lehrer, der den Schauspielschülern die genaueren Kenntnisse über das Theater und eine allgemeine Bildung vermittelt. So meint auch H., daß es zu den Obliegenheiten des Regisseurs gehört, für die Heranbildung junger Kräfte zu sorgen. Über die Dauer der Ausbildungszeit spricht sich H. nirgends aus. Es ist anzunehmen, daß er die allgemeine Auffassung, daß eine Ausbildung von zwei Jahren ausreicht, teilt.

Nach H. ist es nicht Aufgabe der Schule, fertige Künstler zu entlassen, sondern Anfänger heranzubilden, die geringere Aufgaben durchaus zufriedenstellend ausführen. Für eine glückliche Lösung hält es H., wenn Schauspielschülern die Gelegenheit gegeben wird, im Verlauf ihrer Ausbildung "an der Bühnenarbeit in der Übernahme kleiner Rollen, sei es auch nur der Komparserie teilzunehmen". "Bühnenkunst ist Ensemblekunst" schreibt H. Sie wird garantiert, wenn der Schüler "nach Erlernen der Anfangsgründe" zur "künstlerischen Mitarbeit herangezogen wird".

b) Theaterwissenschaft

H. ist zehn Jahre lang Dozent am Berliner Institut für Theaterwissenschaft gewesen. Er war dort der Nachfolger Ferdinand Gregori's.

Das theaterwissenschaftliche Institut ist keine Theaterschule, sondern, wie der Name sagt, ein wissenschaftliches Seminar mit methodisch betriebenen Studienplan. Der Theaterfachmann H. sieht die außerordentliche Bedeutung der theaterwissenschaftlichen Seminare und Übungen. Schwierigkeiten sieht er darin, daß unausgebildete Schauspieler mit jungen ungenügend erfahrenen Regisseuren arbeiten müssen, und deshalb das Ergebnis in doppelter Hinsicht unsicher ist. H. betont die Aufgabe des Instituts, dem Studierenden zugleich Fach- und Bildungsschule zu sein. Er meint weiter, daß diese Aufgabe nur von einem theaterwissenschaftlichen Institut geleistet werden kann. Typisch dem deutschen Charakter, "sich über alles Gedanken zu machen" entsprechend nennt er die wissenschaftliche Forschungsarbeit, die aufzeigt, "wie das lebendige Theater sich in allen wesentlichen Epochen der Menschheitsgeschichte gebildet und bewährt hat, weshalb es in den verschiedenen Erscheinungsformen gerade so und nicht anders wurde und werden mußte, und - in erster Linie - wie es sich heute darstellt". H. schreibt (3): "Das Institut möchte bewußt in der Gegenwart stehend, auf Grund des in der Vergangenheit Gewesenen... die Brücke in die Zukunft schlagen. Weil sich das Theater aus dem Geist, den Verhältnissen und Bedingungen der aufeinanderfolgenden Zeiträume entwickelt hat, muß der ihm heute Verpflichtete um die Kenntnisse der Dinge bemüht sein, wenn er Beruf und Berufung erfüllen will". Und weiter schreibt er: "Der für das Theater wirkende Mensch muß nicht nur um die inneren Zusammenhänge der so verzweigten Kunstübung, sondern auch um die geschichtlichen Voraussetzungen wissen".

H. war von dem selbständigen und besonderen Aufgabenkreis und der Notwendigkeit einer Theaterwissenschaft fest überzeugt.

10. Die Kritik

Die Kritik im Rahmen einer Theaterkunst, die H. unter idealem Aspekt - wie sie sein soll - sieht, nimmt eine Stellung innerhalb des Theaters ein. Er denkt den Kritiker im Verhältnis zum von vornherein positiv gewerteten Künstler. Der Kritiker steht dem erziehungsbedürftigen Publikum gegenüber. Seine Bestimmung

ist der Interpretation zu dienen, er muß dem Künstler helfen. H. schreibt (2): "Die vornehmste Aufgabe der Kritik, ihr eigentlicher Kulturzweck ist, die Brücke zwischen Werk und Publikum, zwischen Künstler und Kunstfreund zu sein".

Der Kritiker dient als Interpret des künstlerischen Bekenntnisses. Die Wirkungsrichtung der Kritik deutet sich schon an. Ganz offensichtlich wird H.'s Meinung, wenn er schreibt: "Er (der Kritiker) hat dem Künstler zur Seite und zusammen mit ihm dann vor das Publikum zu treten".

Die unmittelbare Wirkung einer Kunst - besonders des Theaters - das seinen Effekt gerade in dieser Unmittelbarkeit besitzt - geht durch die Notwendigkeit der Vermittlung, einer Interpretation des Kunstwerks verloren. H. schreibt: Die Kritik ist "die Vertretung und Vermittlung" des Künstlers.

Die Kritik hat weder den Publikumsstandpunkt, noch den Standpunkt des Künstlers, noch den einer eigenen 'privaten' Meinung, wie sie Ihering nennt, einzunehmen. Der großartigste und bedeutendste Vertreter der 'schöpferischen Kritik', die in der Kritik die Aussage eigener Anschauung sucht, war Alfred Kerr. Aber 'Kritik als Kunst' war falsch.

Der Kritiker hat die Darstellung und den Gehalt des Stückes zu beurteilen, dabei soll er von der Wirkung der Aufführung ausgehen und nicht von den künstlerischen Intentionen, die sich in ihr verstecken. Er hat sich lediglich mit der bühnischen Realität eines Stückes auseinanderzusetzen. In einer mißlungenen Aufführung wird der Gehalt des Dichtwerks nicht existent. Er existiert insofern nur in der literarischen Vorlage. Auf der Bühne nicht erfaßbar, verwendet ihn die Kritik zum Beweis ihrer negativen Beurteilung.

Hebbel schreibt (49): "Es gibt nur eine einzige Kritik, die zu respektieren ist. Diese entwickelt aus dem Innersten der Sache heraus" (Sache ist hier gleich Theater zu setzen). In diesem Sinne hat die Theaterkritik also nur den Gehaltwert des in dramatischer Darstellung vor die Augen der Zuschauer tretenden Kunstwerkes zu kritisieren.

H. verlangt vom Kritiker, daß er Theaterblut hat und den weitverzweigten Theaterapparat kennt und "Kenntnisse in allen Hilfskünsten" besitzt. Knudsen schreibt (27) in derselben Ansicht: "Der Theaterkritiker muß sachliche Voraussetzungen für seine Arbeit mitbringen, muß für seine Tätigkeit eine Fachausbildung bekommen, genau wie der Zahnarzt oder Theologe. Fontane dagegen meint (16), daß bei einem Kritiker, "wenn nur eine gewisse literarische Bildung und eine gewisse künstlerische Generalveranlagung da ist", diese Qualitäten "die Nachteile des Nichteingeweihtseins" aufwiegen. Kritik ist immer Sache des Urteilsvermögens und des inneren Verhältnisses zur Materie. Wenn das Urteil über die Darstellung im Zusammenhang mit der geistigen Aussage abgegeben werden soll, ist das Praktische von zweitrangiger Bedeutung. Wichtig ist die aus einer geistigen, beziehungsreichen Schau beurteilte äußere Erscheinung des Kunstwerkes.

Das Wesen eines Kunstwerkes kann vom Kritiker ohne umfassende praktische Kenntnisse entdeckt und positiv oder negativ beurteilt werden. Die positive oder negative Beurteilung hängt von der Einstellung des Kritisierenden ab.

Kritik ist ein Wagnis, Kritik bleibt immer ein Wagnis. Sie geht von Grundsätzen aus, die dem Publikum aber nicht präsentiert werden dürfen.

Der Zweck jeder Kritik ist, gelesen oder gehört in persönlicher Auseinandersetzung eine gegensätzliche oder gleiche Meinung hervorzurufen. Sie hat in ihrer eigentlichen Aufgabe weder den Künstler zu schützen oder zu interpretieren, noch der Gedankenbrunnen geistig Unreifer und Meinungsloser zu sein.

D r i t t e r T e i l

=====

Die Besprechung H.'s Werkes 'Spiele der Völker' wird an das Ende dieser Arbeit gestellt, weil es einmal zu H.'s Gedanken über das Theater keine regelrechte Verbindung gibt - es handelt sich darin um eine geschichtliche Darstellung und Bewertung des vorder- und ostasiatischen Theaters - andererseits kann es aber, da über das Theater abgehandelt wird, im beabsichtigten Rahmen nicht übergangen werden.

'Spiele der Völker' ist das Ergebnis einer Weltreise, die H. 1913/14 kurz vor dem Weltkrieg unternahm. Darin finden sich die Darstellungen ostafrikanischer Negertänze, indischer Tänze, indischen Theaters und Gesanges in reisechronologischer Weise angeordnet. Über Burma, dessen Marionettentheater von H. eindringlich beschrieben wird, über die Schilderung der Schattenspiele auf Java führt uns die Beschreibung in Berichten über soziologische und geschichtliche Bedingungen nach Japan und endlich nach China. Bei einer in die feinsten Zusammenhänge gehenden Aufmerksamkeit, die Zeugnis einer tiefen Hingabe und echten Verständnisses ist, verfährt H. mit seinem Urteil wie ein Reisender, der seine Erwartungen in einem Fall enttäuscht und im anderen erfüllt sieht. Seine geschichtlichen und anthropologischen Betrachtungen, die er anschließend an Beobachtungen anstellt, scheinen uns keinen wissenschaftlichen Anspruch zu erheben, sondern der Verlebendigung des Vorganges zu dienen. So schreibt H. zum Beispiel, wenn er die bengalischen Tempeltänze beschreibt, um deren ethische Bedeutung hervorzuheben, daß der Tanz am Anfang kultische Bedeutung hatte. So wenig wie diese Behauptung erwiesen ist, - die gegenteilige Behauptung, der Tanz wäre erotischen Ursprunges, hat eher mehr für sich - deutet sie vielmehr auf eine Antipathie H.'s gegen die erotischen Tänze der Bantuneger in der vorausgegangenen Beschreibung hin. Der wilden, primitiv-erotischen Gestaltung streitet er jeden, auch dem primitiv künstlerischen Gehalt ab. Er sah keine Veranlassung, diese Gattung als chronologisches Glied in der Entwicklung des Tanzes anzusehen.

Einen eindringlichen und interessanten Teil widmet H. dem japanischen Theater. Hier sieht er in der Darstellung ein Äquivalent zum europäischen Theater. Zwar verhaftet im Alten, aber dank des Traditionellen gerade in den zum Teil veralteten Formen von eigenartiger Wirkung.

Das in 'No' bildet eine starke Abgeschlossenheit und begrenzte Kunstform. Das 'No' (Kunst) stellt keine Urform, sondern eine Erstarrungsform des Dramas dar. In den No-Spielen drängt die Darstellung alles, - Masken und Rollen - auf das Typische, Repräsentative hin. Masken und Ausführung sind außerordentlich eindrucksvoll: Nicht nur die seelische Haltung, sondern auch persönliche Züge werden ausgedrückt. Alle Bewegung strebt, gleich der Musik, eine beinahe absolute Form als Vollendung an. Trotz der überstarken Betonung des Motivischen wird die allgemeingültige Darstellung angestrebt. Das 'No' wirkt nicht als Ausdruck einmaliger Lebensschau, sondern als 'Demonstration' aller meiner Lebensansichten mit bühnischen Mitteln. Am besten sind die 'No-Spiele' mit der 'comedia dell'arte' und den 'Jedermann-Stücken' zu vergleichen.

Entstanden sind die 'No-Spiele' in bereitwilliger Annahme chinesischer und koreanischer Einflüsse, die, wie H. schreibt, mit "Geschicklichkeit und Selbstverständlichkeit" zu einer eigenen künstlerischen Aussage umgewandelt wurden.

H. war der Annahme, daß das japanische Theater in Europa eine ähnliche Situation wie das russische Ballett hervorgerufen hätte. Diesen Eindruck bestätigt uns der japanische Film der Nachkriegsjahre.

'Spiele der Völker' ist eine teils sachlich, teils erzählend gehaltene Reisebeschreibung. Sie führt uns durch das gesamte Theater des Orients, in der persönlichen Schau eines durch Erfahrung im Theaterleben dazu berufenen Mannes.

V i e r t e r T e i l

Z u s a m m e n f a s s u n g

Im Verlauf der Arbeit zeigte sich:

1. Hagemann's Schriften geben einen umfassenden Überblick. Sie sind der Niederschlag der langjährigen praktischen Arbeits-erfahrung eines Theatermannes. H. nennt das Theater im Gegensatz zu den anderen Künsten den "eminentesten Kunst-zweig". Sein Ziel ist, das Theater seiner künstlerischen Bestimmung zuzuführen.

H. glaubt an die Mission des Theaters. Seine Aufgaben sind transzendent; es soll die Menschen in eine höhere Wirklichkeit führen, über das gewöhnliche Dasein hinausweisen, es soll moralisch, weltverbessernd wirken. Das Theater ist 'moralische Anstalt'. Ausgehend von theoretisch-ästhetischen Forderungen an das Theater im Bewußtsein seiner ethischen Bestimmung, den Menschen zu einem neuen Menschen durch das Erlebnis einer (H. 2) "besseren und höheren Wirklichkeit" zu erziehen, kleidet H. seine Zukunft positiv zugewendeten Ansichten und 'Kunstbestrebungen' in praktische Ratschläge, Kritiken und Forderungen, die deutlich reformatorischen Charakter tragen.

H.'s Weltanschauung ist positivistisch. Die nahe geistige Beziehung zu Schopenhauer findet ihren Ausdruck in seinen Ansichten über Kunst.

Seine Reformvorschläge und -gedanken stellen eine Synthese des ästhetisierenden Theatertheoretikers Rötischer und des Theaterpraktikers und Regisseurs Wagner dar. Die Regie nennt H. den wichtigsten Faktor im Theater, er spricht von der "Kunst der Regie". Gerade deswegen sieht er die größte Kunst und Leistung des Regisseurs darin. - H. lehnte, obgleich die Zeit der autonomen Regie erst anbrach, diese auch späterhin ab, - in echter, dem dichterischen Geist genau so wie dem Theater tief verantwortliche Arbeit

das Werk auf der Bühne stilistisch und inhaltlich dem Zeitbedürfnis entsprechend darzustellen.

Eine, wie wir sie nennen können, geschmackliche Überempfindlichkeit, sie entstand im Gegensatz zum Theaterschwulststil, läßt H. die Vereinfachung des Bühnenvorganges fordern.

H. ist ein Protagonist der Stilbühne.

2. H.'s Schriften bestehen aus Widersprüchen zwischen Gefühl und Verstand. Sie liegen begründet in der zwiefältigen Einstellung H.'s. Als Künstler, der die Gesetze einer Aufführung in dauernder, immer neuer Einfühlung ableitet, geht H. gefühlsmäßig, induktiv vor. Aber der Verstand läßt sich nicht ausschalten, er trägt immer wieder die Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts heran unter Umgehung der Naturalisten. H.'s Kraft liegt in der Verbindung von Idealismus und Realismus. Klassizistisch sind die Forderungen nach Formschönheit (Gefühl) und Formenstrenge (Verstand), realistisch die Forderungen nach charakteristischer Gestaltung (Gefühl) und strenger Kausalität (Verstand). H.'s Stilwillen ist eine Mischung von Realismus des Inhalts und Klassizität der Form. Dieses Bild ergibt sich jedenfalls aus seinen grundsätzlichen Aussagen. Im Einzelfall widerspricht das Gefühl dem Verstand. So kommt es, daß zwischen seinen praktischen Forderungen und den vorausgehenden ethischen und theoretisch-ästhetischen Erörterungen Widersprüche bestehen. H.'s Zeit ist gefühlstont. Die Nüchternheit wird in ihrer engen Begrenzung erkannt. Aber es gelingt nicht, die Naturwissenschaft und Geschichte ihres positivistischen Charakters zu entkleiden. Der Verstand erkennt weiterhin das geordnete Reich der Naturwissenschaften an; das ungesättigte Gefühl flüchtet in ein erdfremdes Reich der Kunst.

3. H.'s Stil ist eine Mischung journalistischer Ausdrucksweise und wissenschaftlicher Formulierung. Seine Arbeiten sind, neben interessanten Darstellungen aus der Praxis, weitschweifig in den Ausführungen und Wiederholungen. Vieles erscheint dem heutigen Leser banal. Die Gedanken sind selten klar aus-

gesprochen, sondern erst aus dem Zusammenhang verständlich. Die Unsicherheit seines Ausdrucks wird eklatant in dem häufigen Gebrauch der Redewendung 'mehr oder weniger', die jede Definition ins Unbestimmte auflöst.

In seinen Tagebüchern schreibt H., daß er die Theaterlaufbahn eingeschlagen hätte, um eine angesehene gesellschaftliche Stellung zu gewinnen. Seine Publikationen hören auf in demselben Maße wie ihm das gelingt. Eine Zusammenstellung von Schauspielerbiographien, erschienen 1940, sowie verschiedene Vorträge und Vorlesungen bedeuten keine Erweiterung seiner Gedanken und Reformbestrebungen.

Noch einmal soll hervorgehoben werden, daß H.'s Schriften einmal zu den ersten und bedeutenden über das Theater zählten. An den Kritiken in den Fachzeitschriften können wir feststellen, welches große Aufsehen H.'s Bücher mit ihren damals modernen Ansichten in der Fachwelt erregten. H. war der erste, der ein fundiertes Werk über Regie schrieb. Heute erscheinen uns H.'s Grundsätze ideal. Vieles mutet uns als Binsenweisheit an. Am Theater sieht vieles heute ganz anders aus als vor fünfzig Jahren.

Für uns kommen wir zu dem Schluß, daß die Bedeutung des H.'schen Werkes in der Vergangenheit liegt.

L i t e r a t u r
=====

Bibliographie

Hagemann's Werke:

Zur Vorgeschichte des Theaterzettels, 1901, Bühne und Welt, Jgg. 4/II, S. 551.

Bayreuther Inszenierungskunst, Bühne und Welt, Jgg. 4/II, S.1032/1901/02.

Regie, Studien zur dramatischen Kunst, Berlin 1902.

Maske und Kostüm, 1902/03. Bühne und Welt, Jgg.5/II, S. 681.

Das Elberfelder Stadttheater 1903/04, Bühne und Welt, Jgg. 6/II, S. 573.

Wilhelmine Schröter-Devrient, Schuster u.Löffler, Berlin/ca. 1904.

Bülow am Theater, Bühne und Welt, Jgg.7/II, S.681. 1904/05.

Die Pariser Komische Oper 1904/05, Bühne und Welt, Jgg.7/II, S.833.

Aufgaben des modernen Theaters, in einer Sammlung von Monographien: das Theater, Bd.XVII, (nochmal erschienen 1917), Schuster und Löffler, Berlin, 1905.

Oskar Wilde, Studien zur modernen Weltliteratur, Minden/Westfl. (o.J.) ca. 1906.

Opernregie (o.J.u.O.) ca.1905, Neue Auflagen bei Schuster u.Löffler bis 1923.

Schauspielkunst und Schauspielkünstler, Berlin 1910.

Der Mime, Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers, Minden/Westf. (o.J.) ca. 1906.

Spiele der Völker, Berlin 1919.

Die Kunst der Bühne, Untertitel: Die Kunst der dramatischen Darstellung, Stuttgart 1922 (darin zusammengefaßt alle früheren Schriften über das Theater).

Oper und Szene, Berlin 1923.

Deutsche Bühnenkünstler um die Jahrhundertwende,
Frankfurt a.Main, 1940.

Bühne und Welt, Erlebnisse und Betrachtungen eines
Theaterlebens, Wiesbaden 1948.

Nachgelassene Schriften, Vorträge und Vorlesungen
im Besitze von Dr. Jürgen Bengsch.

Zitiert wird nach 'Aufgaben des modernen Theaters',
nach 'Die Kunst der Bühne' und nach 'Bühne und Welt'.
Die Werke erscheinen im Text unter (1), (2) und (3).

In der Arbeit wird der Name Hagemann der häufigen
Wiederholung wegen mit - H. - abgekürzt.

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Die hier vor den Namen der Autoren aufgeführten Zahlen stimmen mit denen im Text hinter den Autorennamen überein.

- (1) Hagemann, Karl: Aufgaben des modernen Theaters, Berlin 1917.
- (2) Hagemann, Karl: Kunst der Bühne oder Die Kunst der dramatischen Darstellung, Stuttgart 1922.
- (3) Hagemann, Karl: Bühne und Welt, Erlebnisse und Betrachtungen eines Theaterlebens, Wiesbaden 1948.
- (4) Albery, Max: Moderne Regie, Frankfurt/M. 1912.
- (5) Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart, Leipzig 1928.
- (7) Bab, Julius: Neue Kritik der Bühne, Dramaturgische Grundlegungen und Ausführungen, Berlin 1920.
- (8) Bab, Julius: Das Theater im Lichte der Soziologie. In den Grundlinien dargestellt von J.B. Lpz. 1931.
- (9) Barnay, Ludwig: Zur Naturgeschichte des Regisseurs, (o.O.u.J.) ca. 1900. Theatermuseum München Nr. 523.
- (10) Bernauer, Rudolf: Die Forderungen der reinen Schauspielkunst, Berlin 1920.
- (11) Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater. - Herausg. von Paul Schlenther, Berlin 1913.
- (12) Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgische Skizzen, 1878.
- (13) Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2 Bde., Berlin 1905.
- (14) Diderot, Denise: Le parodie sur le comedien. Aus: Erzählungen und Gespräche, Lpz. 1953.
- (15) Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft, Schuster u.L. Berlin-Leipzig, Das Theater. Bd.XV (o.J.)
- (48) Fürst, Leonhard: Der musikalische Ausdruck der Körpergewegung in der Opernmusik, Miesbach 1932. Dissertation.

- (16) Fontane, Theodor: Parkettplatz 23. Hrsgb. von Welk, Berlin 1949, 2. Aufl.
- (17) van Gogh: Briefe an seinen Bruder Theo.
- (18) Goethe, Joh. Wolfg. Sämtliche Werke, hrsg. E.v.d. Hel-
von: len, Stuttgart u. Berlin, (o.J.)
- (19) Gluck, Theod. W. v.: In Kretschmar: Geschichte der
Oper, Lpz. 1919.
- (49) Hebbel, Friedrich: Dramaturgie, hg. von W. v. Scholz,
München-Leipzig 1907.
- (20) Hilpert, Heinz: Vom Sinn und Wesen des Theaters
in unserer Zeit, Hamburg 1947.
- (21) Humboldt, Wilhelm Ges. Werke III, Berlin 1843;
von: enthält: Briefe an eine Freundin.
- (22) Ihering, Herbert: Der Kampf ums Theater,
Dresden 1922.
- (23) Ihering, Herbert: Regisseure und Bühnenmaler,
Berlin 1921.
- (24) Immermann, Karl: Ausgew. Werke Bd. 1/6 in 3 Bd.
Stuttgart 1893.
- (25) Kaibel, Johann: Bühne und Welt, Jgg. 16 Bd. I,
S. 39.
- (26) Kilian, Eugen: Aus der Praxis der modernen
Dramaturgie, München 1914.
- (27) Knudsen, Hans: Theaterkritik, Charlottenburg 1928.
- (28) Kutscher, Artur: Elemente des Theaters,
Düsseldorf 1910.
- (29) Kutscher, Artur: Grundriß der Theaterwissenschaft,
München 1949.
- (30) Laube, Heinrich: Briefe über das deutsche Thea-
ter, Teil I u. II, das Burgthea-
ter, Lpz. (o.J.)
- (31) Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie.
- (32) Mann, Thomas: Rede und Antwort; Ges. Abhandl.
u. kl. Aufsätze. Kap.: Versuch über
das Theater, Berlin 1922.

- (33) Martersteig, Max: In der Zeitschrift: Die Kunstwelt I, Jgg. Nr. 21, Das deutsche Theater und seine Leitung (Unter dem Pseudonym Gracchus).
- (34) Niessen, Carl: Handbuch d.T.W., Bd.I, 1. Teil, Daseinsrecht und Methode - Ursprung und Wert der dramatischen Kunst, Emstetten 1949.
- (35) Nietzsche: Nietzsche's Werke I, II, Ges. Salzburg 1952.
- (36) Ortega y Gasset: Die Aufgaben unserer Zeit. Stuttg. Berl. 1931. Kap.: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst.
- (37) Pirchan, Emil: Kulissenkunst und Kunstkulissen, Berlin 1926.
- (38) Röttscher, Theodor: Die Kunst der dramatischen Darstellung, Berlin 1919.
- (39) Röttscher, Theodor: Kritiken und dramatische Abhandlungen, Lpz. 1859.
- (41) Schiller, Friedrich: Werke hg. v.A.Kutscher, Berlin (o.J.)
- (42) Schopenhauer, Arthur: Werke.
- (43) Stepun, Fedor: Theater und Film, München 1953.
- (40) Stahl, Ernst Leopold: Shakespeare und das deutsche Theater, Stuttgart 1947.
- (47) Straup, Ludwig: Die Oper als lebendiges Theater, In: Die Schaub. Bd. 39, 2. Aufl. Emstetten 1951.
- (44) Thieck, Ludwig: Schriften, Berlin 1828/46; Kritische Schriften, Lpz. 1848.
- (45) Wagner, Richard: Sämtl.Schrift.u.Dicht. - An seine Künstler, Berlin 1908; - An Freunde u.Zeitgenossen, hg.E.Klosz.Leipzig 1912.
- (46) Winds Adolf: Geschichte der Regie, Verlagsanstalt Stuttgart 1925.

Lebenslauf

Ich, Hermann Frhr. v. d. Leyen, wurde am 27. 10. 1931 in Königsberg/Pr. geboren. 1941 besuchte ich das Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Königsberg. Von 1943 bis 1948 besuchte ich die Hermann-Lietz-Schulen Buchenau und Bieberstein. Nach zwei Jahren in Prima erlangte ich am Max-Planck-Gymnasium in Düsseldorf am 24. 2. 1951 das Reifezeugnis. 1951 bis 1952 arbeitete ich ein Jahr als Bergpraktikant auf verschiedenen Zechen. Es folgten drei Semester Studium der Naturwissenschaften an der Ludwig-Maximilian-Universität in München. 1953 studierte ich ein Semester Bergbau an der Technischen Universität Berlin. 1954 immatrikulierte ich mich an der Freien Universität Berlin und studierte dort drei Semester Theaterwissenschaft. Zum Sommersemester 1956 ließ ich mich wieder an der Ludwig-Maximilian-Universität in München immatrikulieren.

